ISSN 0130-6405

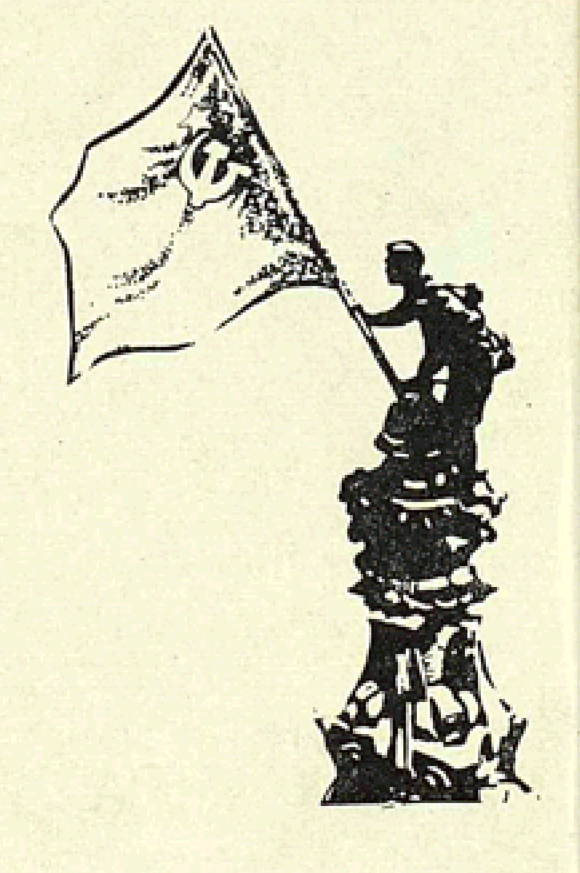
ИСКУССТВО КИНО

85 5











«...В Берлине войска фронта, продолжая вести уличные бои в центре города, овладели зданием германского рейхстага, на котором водрузили Знамя Победы».

От Советского Информбюро. Из оперативной сводки за 30 апреля 1945 года.

фильмы о подвиге народа



«Судьба человека». Алина Бессарабова



«Летят журавли». Юрий Ракша

«Белорусский вокзал». Игорь Березовский



Совэкспортфильм

Первое знакомство с фильмами начинается с плаката, с той самой киноафиши, которая является как бы визитной карточкой кинопроизведения. Яркие, многоцветные, передающие образный строй фильма, его главное содержание, иногда отточенное до символа, плакаты несут в себе и своеобразие многих художников, активно работающих в этом сложном жанре, пропагандирующих своим талантом достижения нашего киноискусства.

Сегодня мы знакомим читателей с необычными плакатами, созданными по заказу Всесоюзного объединения «Совэкспортфильм» и рассчитанными на восприятие прежде всего зарубежных кинозрителей. Это плакаты-афиши к советским фильмам на тему войны, полномочные представители нашего кинематографа, несущего великую правду о подвиге советских людей, о решающей роли нашей Родины в разгроме фашистской Германии, о народе-победителе.

— Нынешний год, юбилейный год нашей Великой Победы, — говорит председатель В/О «Совэкспортфильм» Олег Александрович Руднев, — вызвал небывалую волну всеобщего интереса к нашим фильмам о войне. Особенно в тех странах, реакционная пресса кото-



«Восхождение». Юрий Ракша



«Освобождение»

«Сашка». Юрий Царев



рых вот уже несколько десятилетий твердит о «советской угрозе». Людям очень важно знать правду о далекой для них или по времени, или по расстоянию «битве на Востоке», о «неизвестной войне», как ее называют в США. В эти дни фестивали, недели советских фильмов на военную тему пройдут в кинотеатрах, синематеках, обществах дружбы с СССР, в киноинститутах свыше 70 стран мира на разных континентах. Например, только в Индии состоятся двенадцать таких фестивалей в четырех крупнейших городах, а тематические показы — еще в 200 городах и населенных пунктах страны. В 35 странах эти мероприятия пройдут с участием делегаций мастеров советского кино.

Вспомним, какой успех имели за рубежом картины «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате». Они прошли по экранам почти всего мира. Более чем в ста странах с огромным успехом в последние годы шли фильмы «Освобождение», «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...».

Учитывая огромный интерес, которым пользуются сейчас у зрителей других стран советские киноленты о Великой Отечественной войне, мы предлагаем нашим партнерам об-



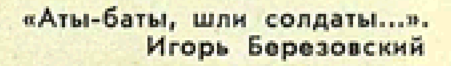
Совэкспортфильм

ширную программу фильмов, созданных и в дни войны, и в последующие годы. Это и фильмы, вошедшие в «золотой фонд» не только отечественного, но и мирового кинематографа, такие, как «Радуга» Марка Донского — первая художественная лента о Великой Отечественной, попавшая в годы войны в Соединенные Штаты, где она явилась настоящим откровением для миллионов американцев, «Парень из нашего города» режиссеров Александра Столпера и Бориса Иванова по сценарию Константина Симонова, «Секретарь райкома» Ивана Пырьева, «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера, «Два бойца» Леонида Лукова... Из фильмов послевоенных лет, кроме тех, о которых уже говорилось, назову такие, как «Отец солдата» Реваза Чхеидзе, «Живые и мертвые» Александра Столпера, «У твоего порога» Василия Ордынского, «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, «Аты-баты, шли солдаты...» Леонида Быкова, «Горячий снег» Гавриила Егиазарова... Документальные фильмы замечательных мастеров советского кино Михаила Ромма и Романа Кармена — «Обыкновенный фашизм» и «Великая Отечественная»...

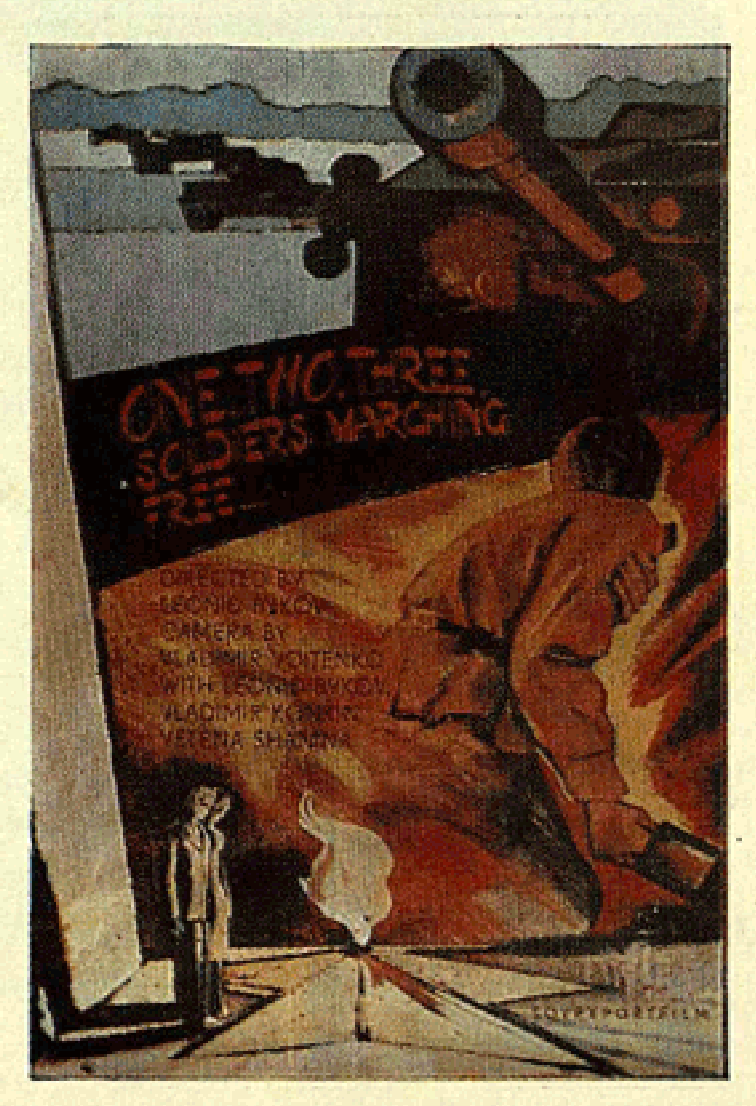
Пафос этих фильмов в активной мысли о



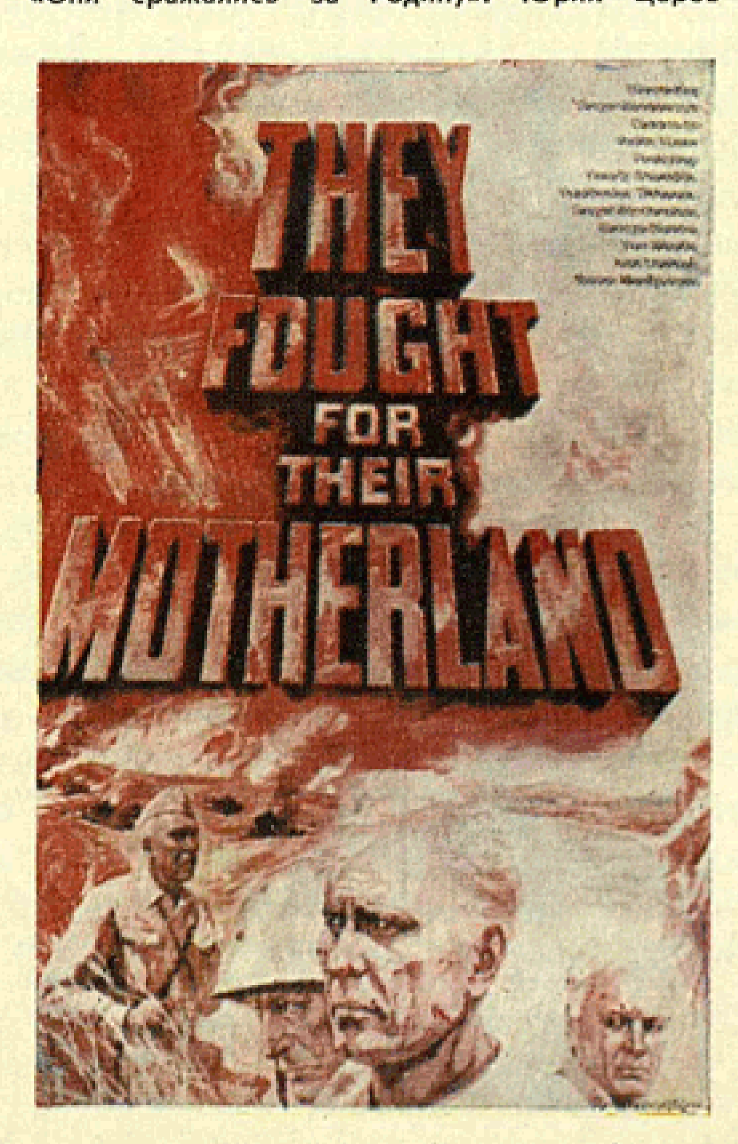
«Горячий снег». Виктор Мельник

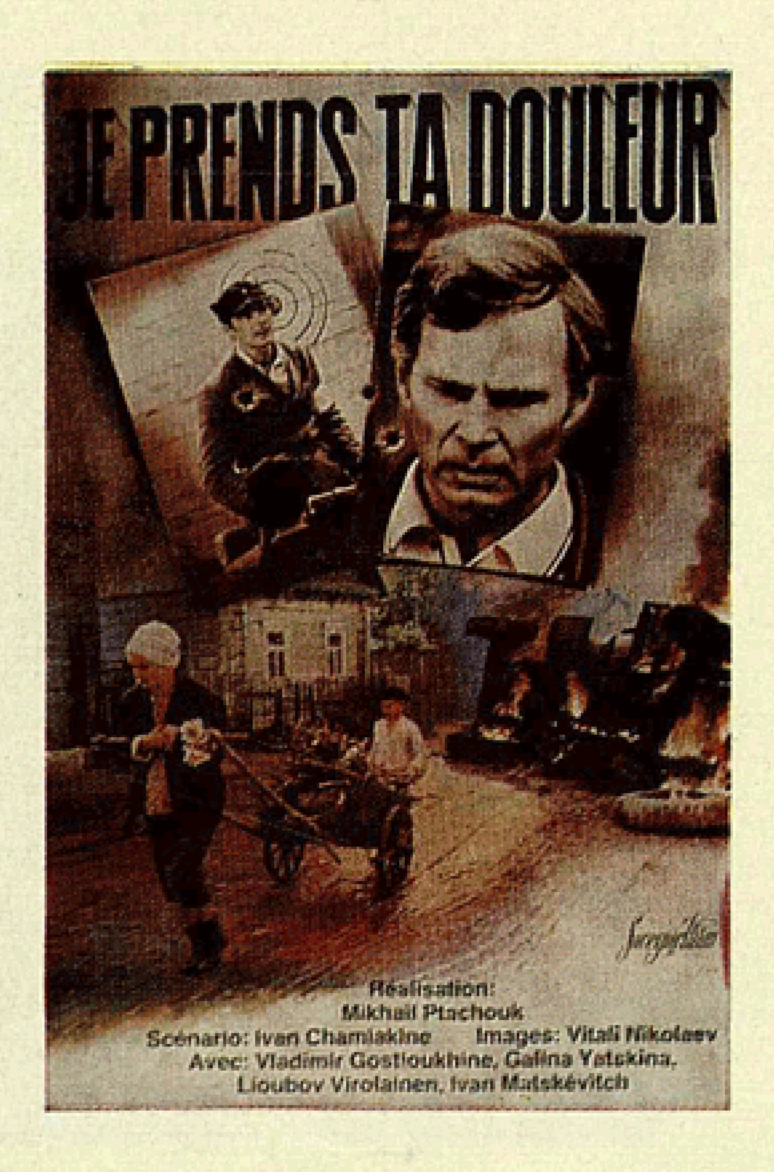


«Аты-баты, шли солдаты...». Игорь Березовский



«Они сражались за Родину». Юрий Царев





«Возьму твою боль». Александр Судец



«А зори здесь тихие...». Юрий Царев

мире, в стремлении, чтобы никогда не повторились ужасы и страдания, приносимые войной. Именно это характерно и для кинопроизведений, созданных мастерами экрана и в последние годы. Во многих странах идут сейчас фильмы «Берег», «Военно-полевой роман», «Торпедоносцы», «Шел четвертый год войны», «Случай в квадрате 36—80» и многие другие.

В майские дни за рубежом состоится показ двух новых фильмов: кинокартины Евгения Матвеева «Победа» и киноэпопеи Юрия Озерова «Битва за Москву». Этими картинами торжественно откроются недели показа советских фильмов, фестивали, выставки советского киноплаката, тематические киноциклы и другие мероприятия во многих странах мира. Кроме уже названных картин будут показаны и новые документальные ленты: «Маршал Жуков. Страницы биографии», «Мы из блокады», «Предупреждение об опасности», «Кто угрожает миру»...

В социалистических странах пройдут ретроспективные показы кинокартин о Великой Отечественной войне таких мастеров, как Сергей Бондарчук, Евгений Матвеев, Юрий Озеров, Станислав Ростоцкий, Григорий Чухрай...

«Берег». Александр Махов





Все вместилось

в эти кинокадры:

жизнь и смерть,

закаты и рассветы,

память и усталость,

запах гари

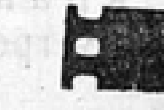
и благословенный

миг

Победы!

Р. Рождественский

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году





На 1-й стороне обложки:
Ольга Битюкова и Андрей Алешин в фильме «Через все годы» (режиссер Василий Ордынский, «Мосфильм»)

На 2-й и 3-й сторонах обложки:
кадры из документального фильма «Парад Победы» (ЦСДФ)

На 4-й стороне обложки:
Ютта Лампе и Гудрун Габриэль в фильме «Сестры, или Баланс счастья» режиссера Маргарет фон Тротта (ФРГ)



Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

CINEMA ART

In the number: The article by Major-General Vladimir Anikovich about the importance of cinema for bringing up the young (p. 4). Articles by publicist Alexandr Krivitsky (p. 12), film directors Vasily Ordynsky (p. 32), Timofey Levchuk (p. 38) about war theme in Soviet cinema. Materials about documentary film "Victory's Parade" (p. 47). Article by Lev Anninsky about films made by film directors of post-war generation (p. 56). Reviews of the films "Why Does A Man Need To Fly?" (p. 69), "Stream Is Ringing In the Rain" (p. 74), "We Were Happy" (p. 80), "Interminable Month Of The Dipper" (p. 85). Recollection by scriptwriter Konstantin Slavin about cineastes front-line soldiers (p. 88). Essay by Alla Demidova about wellknown Soviet actor Innokenty Smoktunovsky (p. 110). Essay by Konstantin Shcherbakov about Soviet documentary film director Liudmila Stanukinas (p. 121). Article by Yefim Levin about screen adaptations of Mikhail Sholokhov's prose (p. 130). Notes on new books (p. 139). Notes of Tatiana Vetrova about ethic theme in cinema of Cuba (p. 145). Reviews of Romanian film "Sa mori ranit din dragostea de vitata" (p. 153), Norwegian film "Belønningen" (p. 156), West German film "Die Weisse Rose" (p. 160). Essay by Italian scriptwriter Tonino Guerra about his work with wellknown film-makers (p. 164). Cinerama (p. 168). Documentary story by Svetlana Aleksiyevich "Last Eye-Witnesses" (p. 177).

Сдано в набор 15.02.85
Подп. к печати 12.04.85 А 07135
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 50 000 экз Заказ 490

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
142300, г. Чехов Московской области

Могучая сила экрана

Генерал-майор В. Аникович,
начальник отдела культуры и искусства Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота

Сорокалетие Победы в Великой Отечественной войне наша страна встречает, начав непосредственную подготовку к XXVII съезду КПСС, которому предстоит рассмотреть новую редакцию Программы партии, определить перспективы развития страны на следующую пятилетку и до 2000 года. Внеочередной мартовский (1985 г.) Пленум ЦК партии подтвердил, что стратегическая линия, выработанная на XXVI съезде, последующих пленумах ЦК, была и остается неизменной. Это — линия на ускорение социально-экономического развития страны, на совершенствование всех сторон жизни общества. В реализации этой стратегической линии июньский (1983 г.) Пленум Центрального Комитета выдвинул на первый план идеологическую работу, утвердив широкий социальный взгляд на идеологию как сферу мысли, действия и воспитания.

Каково же значение этой сферы в великом деле обороны Родины сегодня, в начале исторически длительного и чрезвычайно насыщенного созидательным трудом этапа жизни общества развитого социализма? И особенно — какова роль искусства, нацеленного партией на всестороннее, гармоническое формирование и развитие советского человека?

Возможность осмыслить это — поистине замечательную возможность! — дает нам юбилей нашей Великой Победы над гитлеризмом.

Постановление ЦК партии «О 40-летии Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов» вновь подчеркнуло: «Важной задачей является пропаганда славных боевых традиций Коммунистической партии, советского народа, его Вооруженных Сил, усиление военно-патриотической и оборонно-массовой работы. Советские люди, прежде всего молодежь, должны владеть навыками военного дела, быть готовыми к защите социалистического Отечества».

Военно-патриотическое воспитание советских людей — постоянная забота ленинской партии, которая всегда следовала политике мира, мирного сосуществования и сотрудничества со всеми странами и в то же время умножала мощь нашей страны, готовой дать отпор любому агрессору. Моральная основа Победы закладывалась, в сущности, еще в предвоенное время. Закладывалась нашими славными пятилетками, героическим трудом народа, стахановским движением, а также многими починами всех трудящихся, всей системой пропагандистской, массово-политической работы. И в том числе — лучшими произведениями киноискусства.

Когда 22 июня 1941 года на нашу страну обрушилась вся мощь вермахта, советские художники кино, плоть от плоти, кровь от крови своего народа, встали в общий красноармейский строй. На протяжении всех 1418 дней и ночей военных испытаний, не щадя жизни, они участвовали во всенародной борьбе за свободу Отчизны, подтвердив, какой великой силой, каким могучим оружием является наше киноискусство.

Добытая высокой ценой фронтовая кинохроника... Полнометражные доку-

ментальные фильмы о победах Красной Армии... Боевые киносборники... Художественная киноклассика военных лет... Огромен был успех лент и в Действующей армии, и в глубоком тылу, где ковалось оружие Победы. Высокую агитационную, мобилизующую миссию выполняло кино в годы Великой Отечественной, воздействуя на умы и сердца миллионов, поднимая их дух, закаляя волю, умножая ненависть к фашизму, вселяя уверенность в том, что Победа — за нами!

Тема Великой Отечественной войны в киноискусстве неисчерпаема, и неудивительно, что с постижением этого тематического пласта связаны многие достижения нашего экрана на всем протяжении послевоенных десятилетий. Продолжающееся развитие, углубление исторического, творческого мышления художников отечественного кино, обращающихся к теме войны, героического подвига, связывающих день минувший с днем настоящим и завтрашним, стремящихся обогатить зрителей не только исторической памятью, но высокими переживаниями, чувствами, делают нерасторжимой связь времен, превращают память и чувства сопережитого в военном лихолетье в неотъемлемую часть нашего духовного мира.

И сегодня киноискусство — великая сила в формировании высоких качеств личности воина современных Вооруженных Сил. За два года срочной службы солдат имеет возможность посмотреть не менее двухсот кинофильмов, более ста телефильмов, и все мы, естественно, заинтересованы, чтобы ленты эти отличались активной, действенной идейностью и высокой художественностью, увлекательностью и эмоциональной мощью. Вот почему Главное политическое управление Советской Армии и Военно-Морского Флота, Госкино СССР и Союз кинематографистов СССР учредили в 1972 году золотую и три серебряные медали имени А. П. Довженко, которыми отмечаются лучшие кинематографисты, работающие на этой тематической ниве. Награды присуждаются ежегодно ко Дню Советской Армии и Военно-Морского Флота, а вручаются лауреатам в День Победы. За тринадцать лет более 140 деятелей киноискусства удостоены этих медалей.

Отметим и тот факт, что советские военно-патриотические ленты — постоянные участники международных кинофестивалей армий стран Варшавского договора, а также других крупных киносмотров. Богатый урожай призов — высокое подтверждение идейно-художественного качества этих картин.

В год приближающегося партийного съезда исключительно важно изучить все новое, интересное, появившееся в последнее время во всех сферах жизни нашего общества, в том числе и в искусстве, обращающемся к проблемам войны и мира.

В этой связи поделюсь некоторыми мыслями о дальнейшем развитии темы армии в нашем кино.

Как показывает экран, большинство наших военно-патриотических фильмов, созданных в последние годы, проникнуты четкой партийной позицией, авторы их ведут плодотворный творческий поиск в художественном исследовании войны и всенародного подвига. Вырос зрительский интерес к лентам эпического звучания, которые, подобно «былинникам речистым», ведут рассказ о крупномасштабных, решающих событиях Великой Отечественной. Мастера экрана делают немало, чтобы удовлетворить этот массовый интерес. Такие фильмы собирают поистине многомиллионную аудиторию.

Но было бы неверно думать, что кинематограф совершил все возможное на этом направлении. Оно так же неисчерпаемо, как и другое, не менее важное направление, связанное с проблемой художественного проникновения в

социальные и нравственные истоки мужества и стойкости советского солдата, показа на экране природы массового героизма народа. Думаю, наш зритель вправе ожидать поистине философского осмысления войны, таких фильмов, где широкие картины боев и сражений, войны в целом раскрывались бы в диалектическом единстве с художническим исследованием судеб, мыслей, чувств отдельных людей — скромных героев Истории. Именно в таком художественном синтезе — залог новых удач киноискусства, имеющего традиции эпического охвата действительности, психологической правды и бесстрашного познания судьбы народной. Вот почему радует, что военные ленты последнего времени, весь кинематограф все решительней внедряются в нравственную проблематику, стремясь ответить на вопрос: каким до́лжно быть нашему современнику? Однако художественное постижение сложных морально-этических коллизий требует от мастеров кино, от талантливой молодежи особой чуткости, широты кругозора, масштабности мышления, глубины знаний, в том числе и военно-исторических. К сожалению, надо заметить, что некоторые фильмы страдают и такой болезнью, как субъективный, односторонний подход к отражению событий Великой Отечественной войны. Думаю, дело здесь не только в необходимости более глубокого изучения военно-исторических трудов, мемуаров военачальников и других участников войны (это само собою разумеется), но и в творческом постижении огромного опыта нашей художественной литературы, да и бесценного опыта самого киноискусства, на счету которого немало фильмов, показывающих войну смело, неканонически, ломающих инерцию и стереотипы мышления. Таково веление времени.

Недаром на Всесоюзной научно-практической конференции по идеологической работе подчеркивалось, что формы и методы идеологической работы в современных условиях должны быть более многообразными и гибкими, полнее отвечающими новаторскому характеру решаемых задач. Инерция мышления, как правило, порождает инерцию в практических делах.

Мысль эта впрямую относится и к искусству в целом, и к художественному исследованию войны и жизни нашей армии советским кинематографом.

Такой подход к делу первостепенно важен еще и потому, что буржуазные идеологи грубейшим образом, хотя и пользуясь при этом все более тонким и изощренным инструментарием из арсенала психологической войны, извращают историю второй мировой войны, представляя в кривом зеркале военные действия на советско-германском театре, замалчивая исторические победы Красной Армии. На Западе выходят одна за другой киноленты, которые «монтируют» события войны по американской пропагандистской версии, суперидея которой — укоренить в умах представление о первостепенной роли США в разгроме Германии и Японии. Налицо и подлые попытки реабилитировать нацизм, его верхушку, включая Гитлера. И при этом фарисейски советуют нам «забыть войну», «не ворошить прошлое». За этим — боязнь правды, желание заставить людей забыть уроки войны, хоть как-то отвлечь их внимание от того, что решающий вклад в победу над фашизмом внесла наша страна.

В острой идеологической борьбе вокруг оценки и трактовки второй мировой войны советское киноискусство призвано вести наступательную пропаганду против сил реакции и империализма, используя для этого все виды и жанры фильмов. И здесь, думается, было бы важно обратить внимание на создание значительных картин о заключительном периоде войны, об освободительной миссии Красной Армии.

В этой связи хочется еще и еще раз отметить принципиальное значение успеха «Великой Отечественной». Двадцатисерийная документальная эпопея с особой мощью раскрыла идею народной, священной войны, показала титанические мобилизующие и организаторские усилия Коммунистической партии, противопоставив высокую историческую Правду лжи и враждебным мифам империалистической пропаганды. Разве этот коллективный труд мастеров многих поколений во главе с Романом Карменом не пример для тех, кто обращает свои взоры к поистине необъятной теме Великой Отечественной?

Зрителю важно, чтобы фильм побуждал к размышлению, обогащал эмоционально, чтобы всем строем идей, воплощенных в образах, учил правильному пониманию событий в контексте истории, с мудрых позиций марксизма-ленинизма. Нынче, спустя сорок лет после войны, когда выросло уже не одно поколение, знающее только мирную жизнь, — искусству надлежит помочь людям постичь социально-политический, нравственный и эмоциональный опыт прошлого в его единстве с проблемами современного мира.

Вот почему как бы ни было актуально художественное исследование героической борьбы с фашистскими захватчиками, сегодня не менее важно ярко и талантливо показывать на экране современную жизнь Вооруженных Сил: воинских коллективов, солдат, матросов, офицеров, выполняющих почетные, нелегкие обязанности по защите Родины, стоящих на страже мира.

Нынешняя международная обстановка сложна и противоречива. Империализм своей авантюристической политикой подводит человечество к грани термоядерного самоубийства. Этому безумию твердо противостоит ленинская международная политика Советского Союза и других социалистических стран. Кардинальные мирные инициативы советского руководства открывают реальную перспективу выхода из ядерного тупика, создания на земле политического климата мира и международного сотрудничества. На добрую волю Советский Союз всегда ответит доброй волей, на доверие — доверием — подчеркивалось на внеочередном мартовском Пленуме ЦК КПСС. Но все должны знать, что интересами нашей Родины и ее союзников мы не поступимся никогда.

Советские Вооруженные Силы — гарант созидательного труда народа, оплот всеобщего мира. Таково ныне историческое предназначение нашей армии и флота. Вот почему все острее нужда в лентах, посвященных современному советскому «человеку с ружьем».

Да, фильмов о нашей армии становится больше. В иных достоверно воспроизведены напряженные будни людей, имеющих дело с современной боевой техникой, и, что особенно ценно, есть стремление раскрыть духовный мир, психологию советского воина, его политический кругозор, высокие моральные качества.

Однако мы понимаем, что все это лишь начало серьезной художнической работы. Здесь не должно быть творческой робости и немощности, влекущих за собой поверхностное, по касательной, прикосновение к жизненному материалу. Это и приводит нередко к тому, что во многом фильмы о современной Советской Армии явно уступают картинам, посвященным Великой Отечественной войне. А ведь эти пласты военной тематики в подлинном искусстве связаны нерасторжимо.

Бесспорно, художественно освоить жизнь сегодняшней армии непросто. Прежде всего потому, что в отличие от войны, которая сама по себе ежеминутно рождала трагедийные коллизии, драматизм нынешних армейских будней качественно иного плана, как пра-

вило, он таится глубоко под «поверхностью» размеренного, точно размеченного уставами солдатского быта. И чтобы обнаружить и открыть такой драматизм — а без него нет произведения искусства — необходимо по-настоящему войти в воинскую действительность, ощутить «своими» тревоги, учения, походы кораблей, повседневную жизнь солдата, матроса, офицера. Чтобы действовать с какими-либо шансами на успех, подчеркивал Карл Маркс, надо знать тот материал, на который предстоит воздействовать.

Вторая трудность творческого приобщения к армейской теме сегодня состоит в том, что того, кто берется за нее впервые, прежде всего завораживают техническое оснащение войск, невероятное усложнение задач, которые ставит перед ними современный бой, определяя уровень подготовки кадров армии и флота. Именно в этом легче увидеть «современность». Однако на самом-то деле она, современность, вовсе не в том, что на экране появятся радары, ракетные установки, сверхзвуковые самолеты, атомные подлодки, полигоны, стрельбища, танкодромы. Все это — лишь внешние приметы НТР в Вооруженных Силах. Современный ч е л о в е к, познающий науку и искусство современного боя, духовно выросший х о з я и н всей этой фантастической техники, мир его мыслей, чувств, устремлений, волнений, переживаний, поступков — вот истинный предмет с о в р е м е н н о г о художественного исследования. И в этом фильм об армии во многом созвучен с картинами, обращенными к другим сферам действительности.

Конечно, современный бой предъявляет качественно иные требования к морально-психологической закалке воинов. Социалистический строй и коммунистическое мировоззрение дают оптимальные предпосылки для воспитания солдата сильного духом, готового к суровым испытаниям. Однако эти качества возникают не сами по себе, они еще и итог работы командиров и политработников, партийных и комсомольских организаций.

Воинский труд, имея общую социальную природу со всеми видами труда при социализме, отличается чрезвычайно высокой мерой социальной ответственности, жесткой правовой регламентацией, высоким эмоциональным напряжением, психологическими перегрузками, а нередко — опасностью и риском. Все это необходимые слагаемые постоянной боевой готовности. Как в этих условиях складываются отношения человека со сложнейшей техникой? Как формируется, открывается в новых своих возможностях человеческая личность? Думается, здесь кино может сказать свое незаемное, весомое и убедительное слово.

Ждет своего художественного осмысления на экране и образ советского офицера, старшего товарища и наставника молодежи. Офицерский корпус — становой хребет Вооруженных Сил. Офицер как бы фокусирует в своей личности то высокое и благородное, что присуще нашим Вооруженным Силам как армии нового типа. Самоотверженным трудом на благо Отечества, беззаветным рвением в исполнении обязанностей он снискал уважение солдат и матросов. В военное время командир ведет подчиненных в бой и, действуя от имени Родины, распоряжается их жизнями. Вот почему мы всячески укрепляем авторитет командира, а в социальном родстве военнослужащих всех рангов видим незыблемый фундамент, на котором возводится боеспособный, управляемый единой волей воинский организм.

Вылепить объемную, живую фигуру воина-современника на экране невозможно, не проникнув в его духовную, интеллектуальную жизнь. А она сегодня неизмеримо усложнилась. Наш

офицер, сержант, солдат, как правило, человек интеллигентный, смотрящий на действительность широко и мудро. Его волнуют перестройка экономики и научные открытия, проблемы сельского хозяйства и ход событий на мировой арене. С жадностью смотрит он интересный фильм, вчитывается в новый роман, изучает учебник ядерной физики, участвует в самодеятельности.

Армия, как известно, слепок общества. И серьезную ошибку делают авторы тех фильмов, которые избегают показа широких контактов военного человека с внеармейской средой, замыкают круг его интересов заботами подразделения или части, искусственно изолируют своих героев от проблем современного мира.

Хорошо известно, что на нынешнем этапе развития нашего общества назрела необходимость в глубоких качественных сдвигах во всех сферах общества. Предстоящий XXVII партийный съезд призван разработать стратегию этих кардинальных перемен. И советским воинам — солдатам и сержантам, офицерам и генералам — предстоит рука об руку со всеми своими согражданами работать, воплощать в жизнь исторические предначертания партии.

Наша армия — народная. По духу своему, по сути. Полк, соединение, военное училище или академия живут в тесной близости с заводом, научным институтом, колхозом, с людьми творчества. То есть со всем народом. И постижение диалектики таких отношений дает мастерам экрана интереснейший жизненный и художественный материал. Скажем, фильм об армии может оказаться одновременно и лентой о рабочем классе, о студентах или ученых.

Надо иметь в виду еще и то, что юноша приходит в Вооруженные Силы из определенной общественной среды и, демобилизовавшись, как правило, возвращается туда же. Возмужав, окрепнув духовно и физически, приобретя специальность. Ставши личностью. Да, армия — это серьезная жизненная школа, общепризнанная школа организованности и дисциплины, школа гражданственности. Многие демобилизованные солдаты едут работать на БАМ, в Заполярье, в села Нечерноземья, на ударные стройки пятилетки. Здесь сказывается их армейская и флотская закалка. Всегда можно отличить человека, прошедшего воинскую службу.

Патриотическое воспитание наших воинов неотделимо и от их интернационального воспитания. Солдаты и офицеры Вооруженных Сил хорошо понимают, что на них — ответственность за судьбы не только своей страны, но и стран социалистического содружества. Думается, пора развернуть на нашем экране кинематографическую панораму мужества и геройства, которые проявляет советский воин, выполняя свой интернациональный долг.

Мы, военные зрители, многого, очень многого ждем от советского кино. Конечно же, экран — не некий учебник жизни, не свод правил поведения воина. Любое искусство влияет на умы и сердца людей особыми, присущими именно ему способами. И прямолинейность тут совершенно неуместна. Современный зритель, в том числе военный, не любит навязчивости, дидактики, нравоучений. Он хочет полюбить героя экрана, поверить ему, вместе с ним грустить и радоваться, любить и ненавидеть.

Горячо заинтересованные в создании высокохудожественных фильмов на военно-патриотическую тему, Министерство обороны СССР и Главное политическое управление Советской Армии и Военно-Морского Флота оказывают посильную помощь Госкино СССР и киностудиям в этом деле. Ежегодно рассматривается не один десяток сценариев игровых и документальных кар-

тин. Фильмы консультируют военные специалисты. К обсуждению заявок, сценариев, отснятого материала привлекаются видные военачальники и военные историки. Для съемок выделяются войска, боевая техника и оружие. Все это благотворно сказывается на производстве. Мы считаем такое наше сотрудничество с кинематографистами общим и важным делом.

Совместно с Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР мы провели конференцию «Новые фильмы о Великой Отечественной войне, современной жизни и боевой учебе воинов армии и флота». Надеемся, что она поможет совершенствованию кинопроцесса, так же как и встречи членов правления Союза кинематографистов СССР с Военными советами видов Вооруженных Сил. Мы всецело поддерживаем решение Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР — провести в этом году конкурс литературных сценариев, посвященных 40-летию Победы, и организовать массовый агитрейс под девизом «Народный кинофестиваль по городам-героям».

Думается, что и XVIII Всесоюзный кинофестиваль, приуроченный ко Дню Победы, станет для деятелей советского кино и творческим отчетом, и новым стимулом к созданию фильмов о войне, об армии, о советском Солдате.

Ведь каждое новое поколение, вступающее в жизнь, обращается к истокам Победы советского народа в Великой Отечественной войне, ибо, как подчеркивалось на Всесоюзной научно-практической конференции по идеологической работе, гражданская и политическая зрелость неотделима от истории страны, от ее героических страниц. Советский патриотизм был и остается одним из величайших духовных завоеваний нашего строя. И мы должны с особой бережностью и партийным вниманием сохранять и приумножать это достояние, ибо нет более высокого чувства, чем любовь к Отчизне, верность интернациональному долгу.

Медали имени А. П. Довженко

За создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему присуждены:

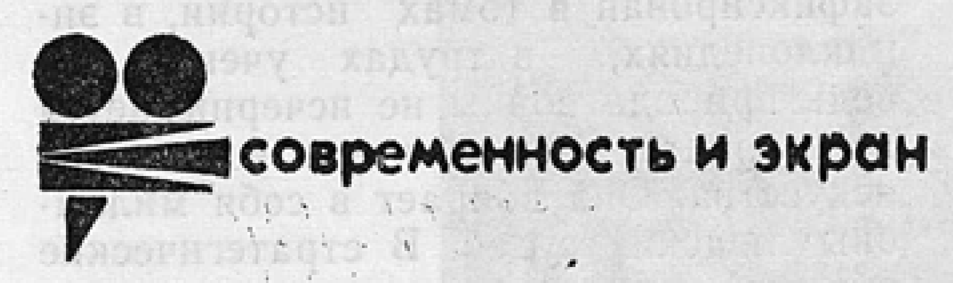
Золотая медаль имени А. П. Довженко:

киностудии «Мосфильм» — за вклад в разработку военно-патриотической темы в художественном кинематографе.

Серебряные медали имени А. П. Довженко:

Бабак М. М., автору сценария и режиссеру; **Ицкову И. М.,** автору сценария, — за создание документального кинофильма «Маршал Жуков. Страницы биографии» (ЦСДФ);

Добродееву Б. Т., Шишлину Н. В., авторам сценария; **Занину Ю. Г.,** режиссеру, — за создание документального кинофильма «Тогда, в сорок пятом...» (Ленинградская студия документальных фильмов).



к сорокалетию Великой Победы

Память о Великой Отечественной войне, зримая, осязаемая, живет в наших воспоминаниях, в литературе и искусстве.

Идут годы. Обогащается и развивается наш кинематограф. Вступает в строй поколение молодых художников, которое не знало войны. И все более пристально всматривается экран в военное прошлое, в события и лица героев минувшей войны.

Есть закономерность в том, что настоящий успех приходит к фильму тогда, когда его создатели открывают истоки, исследуют корни народного подвига, соотносят драматические и возвышенные отдельные судьбы с судьбой всего народа. Обращаясь к огненным годам Великой Отечественной, они возвращают на экран бесценные страницы истории, опыта жизни, нравственный свет, мужество и доблесть тех, кто выдержал суровые испытания, кто приблизил для нас День Победы.

О днях войны, о движении военной темы в нашем кино рассказывают в этом — майском — номере публицист Александр Кривицкий, режиссеры Василий Ордынский и Тимофей Левчук.

Сегодня и тогда, в 45-м

Александр Кривицкий

Война нависает над этим фильмом закадровой тенью. Он начинается на другой день после Победы. И если бы прилетевший на землю инопланетянин увидел эту ленту сразу после приземления, едва ли он представил себе, о чем в ней идет речь. Фильм этот можно понять и оценить только в связи со всем, что произошло до мая 1945 года. Речь об этой картине пойдет позже. А пока о другом...

Войну я видел своими глазами, от первого и до последнего дня. Но это только так говорится. Всю ее, всю войну — от начала и до конца — не видел никто. Истории известны войны, исход которых решался в одном генеральном сражении. И можно сказать, что им все начиналось и все заканчивалось. Скажем, франко-австрийская кампания 1800 года. Судьбу ее определили несколько часов битвы при Маренго. Чаша военного успеха клонилась то в одну, то в другую сторону. Наконец, победу, казалось, одержали австрийцы. Но подошла французская дивизия под командованием генерала Дезе, и все решилось в два счета. Вскоре Бонапарт вступил в Вену.

В XX веке войны носят другой характер. Масштаб их необозрим, число активных участников колоссально, человеческие жертвы невообразимы — это миллионы и миллионы утраченных жизней. И первая и вторая мировые войны захватывали в свою орбиту огромные пространства, бесчисленную череду сражений, боев, столкновений. Вооруженная борьба шла круглосуточно, то здесь, то там, без перерыва на обед и без рождественских каникул, как это бывало в прошлые века.

Конечно, стратегический очерк войны в целом известен генеральному штабу, высшему военному ареопагу, зафиксирован в томах истории, в энциклопедиях, в трудах ученых. Но ведь природа войны не исчерпывается категориями военной науки и военного искусства. Она вбирает в себя миллионы людских судеб. В стратегические обзоры и оперативно-тактические выкладки входят понятия чисто военные. А страсти человеческие? А горе людей, их вера, их торжество?

Бальзак когда-то писал: «Описывать сражения следует совсем не так, как это делается в сухих объяснениях писателей-специалистов, которые вот уже три тысячи лет говорят нам только о левом и о правом фланге и о более или менее прорванном центре, не упоминая ни единым словом о солдате, его геройстве и страданиях».

Максимализм великого писателя, человека глубоко штатского, понятен, но требует только одной поправки: каждый делает свое дело, роль военного историка незаменима.

Что может сохранить суть и картины отгремевшей войны? Что может стать ее слепком, и возможен ли он? Возможен в драгоценных свидетельствах очевидцев, соединенных с военно-научными исследованиями, основанными на точной документации. Надо сказать, что две мировые войны XX века оставили после себя много бумаги: приказы, донесения, боевые распоряжения, тактические и оперативные разработки, таблицы взаимодействия родов войск, интендантские отчеты и так далее. Бесценный материал для выверки мемуарных данных, для сли-



«Где я это видел? И в Берлине, и, спустя сорок лет, в этом фильме»

чения различных версий одного и того же события.

Но есть сфера, без которой война не может предстать перед человеком в тех подробностях — внешних и психологических, — какие необходимы его сознанию и сердцу. Художественная литература в ее талантливом рассказе о прошлом — мощное средство воздействия на души живущих. Кого ни спроси, каждый знает Кутузова как родного человека — его полную фигуру, неторопливую повадку, эту смесь железной воли и будто бы простодушного лукавства, особенности речи. Как, каким образом мы познакомились с вождем военных сил русского народа в 1812 году? Да. ведь перед нами толстовский Кутузов! Он пришел к нам со страниц великого романа.

В начале века появилось новое средство, новый способ правдивого, убеждающего изображения жизни, той, что сегодня составляет наше настоящее, а послезавтра станет прошлым. Это — кинопленка, рядовая продукция Шосткинского завода. Она может превратиться в художественную летопись или в бездарное нагромождение кадров. Она может возвыситься до уровня психологического документа или стать деловым отчетом. Но она всегда сохраняет подробности, какие не охватить зрением одного человека, даже если он, подобно мифологическому великану, трехглаз, не ощупать руками, даже если он многорук, как богиня Кали.

Удивительно: даже если перед нами просто нагромождение кадров, то зритель, конечно, посетует на бездарность или неудачу авторов фильма, но и в таком хаосе, быть может, разглядит нечто такое, что способно затронуть его чувства, подтвердить предположения, опровергнуть сомнения. Кадр жизни, взятый и сам по себе, обладает большой силой. И подчас зритель может мысленно и безотчетно перемон-

тировать картину, то есть вызвать к жизни то чудо, которое происходит при монтажной работе талантливого режиссера. Чудо монтажа есть чудо отбора, критерий оценки, выражение позиции автора.

...Сижу, смотрю документальные фильмы о войне.

Бьют барабаны, пронзительно выдувают механический мотив флейты. Гремит иноземный, чужой марш, и в его ухающем такте на вас наваливаются тяжелый топот сапог, выкрики «зиг хайль!», грохотанье страшного парада.

Где он проходит? Киноаппарат показывает нам Красную площадь, от Исторического музея и дальше, дальше, к голубым елям, к белым трибунам, — знакомый с детства путь. Гремит военный марш, но площадь пустынна. Парад проходит по ней только звуком. И это парад гитлеровских войск.

Я сижу в зрительном зале, до боли сцепив руки и подавшись вперед. Вот уже сорок лет со дня нашей Победы, и сердце, которое еще не подводило ни разу, вдруг больно защемило. Подумать только — немецкое интендантство заготовило тогда пропуска-приглашения на торжество по случаю падения советской столицы. Указано было даже время церемонии, не хватало только даты.

Беснуется военный оркестр, возникает чужая речь в хаосе выкриков и безжалостных ударов по мостовой. Закрываешь на миг глаза и видишь этот сатанинский шабаш — вот они идут, надменные воины «рейха», — все как один «сверхчеловеки»...

Внезапно обрывается какофония. Тишина, спокойный перезвон Кремлевских курантов, и голос диктора: «Товарищи! Они были в 27 километрах отсюда. Были». Опасность, которой подвергалась наша страна, представлена в этих кадрах так выразительно, что поистине всем существом переживаешь заново то, что однажды уже было суждено пережить.

Помню рассказ лейтенанта Талалихина, таранившего фашистский самолет на подступах к Москве. Такие, как он, и были олицетворением «руки Москвы». Она протянулась вверх и загородила противнику воздушную дорогу на Москву. Талалихина пригласили в редакцию «Красной звезды» — газеты, где я тогда работал. Помню, как летчика-героя обступили журналисты, как он смущался, этот хрупкий юноша с застенчивой улыбкой, как его расспрашивали наперебой, а он только краснел, улыбался и, затягиваясь тоненькой папиросой, повторял: «Ну так ведь не было же выхода, иначе он бы выскочил на Москву».

А в старой хронике вижу просто уникальные кадры. Так случилось, что мать героя была снята кинооператором еще до ночного тарана. Просто снимал он жанровые сцены в метро, во время воздушного налета. Сидят три пожилые женщины. Та, что посередине, говорит: «Поздно прилетел». Женщина, сидящая справа: «Он всегда ведь в разное время летает». Мать Талалихина: «А вчера и совсем не был». Женщина, сидящая справа: «А может, у него бензина не хватает, кто его знает...» Мать Талалихина: «Да, вот мы здесь сидим, а сынок-то мой там летает».

И дальше идет какой-то совершенно волшебный рассказ матери, записанный и снятый уже после тарана: «Прихожу я в убежище и, значит, села и слушаю радио: «Товарищ Талалихин сбил самолет, протаранил». Я испугалась, разволновалась и говорю: «Ведь это мой сын, Витя... Неужели он убит?» Я так испугалась и заплакала. Начали меня тут, конечно, успокаивать, приносят валерьянки. Все ухаживают за мной так, успокаивают женщины. Ну, потом, через некоторое время, он при-

шел. (Это уже, видимо, было у Талалихиных дома. — *А. К.*) Пришел и говорит: «Вот и я сам явился налицо». Сынок мой милый».

А в конце рассказа: мать героя сидит прямо перед аппаратом, а рядом с ней, покуривая свою мальчишечью папироску, полусидит вроде бы на ручке кресла Виктор. Он отворачивается от матери, чтобы не мешать ей дымом, и снова посматривает на нее снисходительно и любовно. И на таком движении, когда взгляды их встречаются, мать с непередаваемым чувством счастья повторяет: «Сынок мой милый».

Тяжко сознавать, что этот лейтенант — юноша в форме летчика, с прекрасным открытым лицом и доверчивыми глазами, так нежно улыбающийся матери, вскоре погибнет. Тогда, в сорок первом году, мы с печалью узнали: «Не вернулся на аэродром». Известие о его смерти потонуло в огромном понятии «потери». Война жестока, мы это хорошо знаем.

Но советские воины защитили Москву. Матери благословляли своих сыновей: «Раз война, идите и бейте ненавистного врага; в Москву не пускайте...» И всегда оставалась надежда: «вот вернется», «может быть, в госпитале лежит», «может, в партизанах». И подобно тому как ребята по нескольку раз ходили смотреть «Чапаева»: «а вдруг выплывет он, живым останется», — так и все мы хотели верить в счастливые исходы. И ведь бывают они на войне. Воскресают люди, возвращаются, живут. Но проходят годы и годы, нет, не выплыл Чапаев, не вернулся на свой аэродром Талалихин...

Перед моими глазами стоит сцена в Подмосковье: похороны одного из доваторцев — бойца того рода войск, который, сходя с полей сражений и став теперь гравюрным, под конец своего существования выявил такие возможности, каких не знала конница других времен. Вот где стародавняя удаль, перешедшая в молниеносный маневр, так отлично, в самые критические дни помогла дивизиям, оборонявшим Москву. Хоронят бойца. Ведут под уздцы его верного коня. Звучит салют выстрелами из винтовок. Тусклое небо накрывает погибшего саваном. Чуть в в сторонке девушка в военной ушанке и гимнастерке плачет, утирая слезы платком. Все было на фронте. И ненависть, и любовь.

Движение неприятеля к советской столице никак не напоминало темпов его «военных прогулок» по Европе. На нашей земле гитлеровцы точно узнали, сколько метров в километре, сколько саженей в русской версте. Медленно, тяжело дыша, волоча за собой кровавый след, подбирались они к святая святых Советского Союза.

Военные юбилеи не сулят нам беспечного настроения: «что было, то прошло». Нет, не прошло. Все в нас! Невынутыми осколками в теле, шрамами на сердце. А эта годовщина придвигает к нам вплотную не только День Победы, но всю войну, в том числе и самые тяжелые дни из всех, какие выпали на долю Советского государства.

Через наши сердца проходил тогда страшный подсчет все сжимавшегося расстояния, что отделяло гитлеровцев от Москвы... Триста километров... двести сорок... сто двадцать... семьдесят... сорок... двадцать семь...

В кинокадрах того времени генерал-лейтенант Рокоссовский, окруженный своим штабом, раздельно и веско говорит о героизме красноармейцев, понимавших, что «за ними находится Москва». Эти его слова и вся эта группа военных, стоящих на пригорке, на ледяном ветру, рвущем из рук генерал-майора Малинина карту, живо напоминают старинную живопись, запечатлевшую доблестных полководцев 1812 года...

Напрасно гитлеровские листовки на русском языке призывали: «Москвичи и граждане русских городов! Германская армия имеет наилючшее командование! Германские войска все равно войдут в Москву...»

Не их оружие, а наше в конечном счете оказалось лучшим. Наше командование, оказалось, превзошло их генералитет. А советский солдат не знает себе равных.

Тяжело дыша, обливаясь кровью, в непролазных снегах, среди обугленных деревень, пронизанных черной от пепла поземкой, под сумасшедшее карканье вороньих стай, круживших над трупами, коченевшими в ледяных сугробах, подошли гитлеровцы к Москве, но были остановлены, разбиты и с огромными потерями отброшены от нашей столицы.

Посредственное военное руководство подчас способно выиграть бой, но кампанию — никогда. Советское Главнокомандование действовало талантливо. Не забудем, с каким яростным и сильным врагом имели мы дело. Еще Клаузевиц писал о неизбежных «трениях на войне», то есть о той обстановке, какую, кроме вас, создает неприятельская воля и сила. В драматических, тяжелых условиях оборонительного периода Подмосковной битвы наши войска и их военачальники сумели сохранить целостность стратегического фронта, нанести врагу невосполнимые потери, выиграть время для накопления резервов — без них нечего было думать о контрнаступлении.

Да, битва под Москвой — событие, не имевшее себе до того времени равных во второй мировой войне. Весь Советский Союз защищал свою столицу. Ничто не могло преодолеть, осилить мощную руку Москвы. Военные действия вовлекли в свою орбиту — с обеих сторон — сто пятьдесят дивизий, двадцать тысяч орудий и минометов, три тысячи танков и до двух тысяч самолетов. Бои развернулись, перемещаясь в пространстве, на территории свыше 750 километров по фронту и более 400 километров в глубину. Характер их для наших войск делится на два этапа — оборонительный (30 сентября — 5 декабря 1941 года) и наступательный (6 декабря 1941 года — 20 апреля 1942 года), когда, сверкнув из туч обороны, карающий меч возмездия обрушился на голову противника.

Но прежде чем наступил этот второй этап, нужно было выдержать первый. На весь мир прогремели слова политрука Василия Клочкова — вожака 28 гвардейцев-панфиловцев: «Велика Россия, да отступать некуда — позади Москва». В те дни рука Москвы ломала вражеские танки, не пуская их к столице. Эта группа панфиловцев задержала на четыре часа бронированные чудища врага. Кто-то скажет: «Только и всего!» Но из таких вот часов свирепого топтания противника и сложилось его поражение под Москвой. Не проник он к ней с воздуха, не прошел и по земле. Рука Москвы преградила ему дорогу, «откуда б он ни лез, на всех путях — наперерез».

Вскоре история подвига двадцати восьми облетела весь мир, а потом вошла в школьные хрестоматии. Название маленького железнодорожного разъезда России встало в ряд имен-символов, сверкающих на страницах мировой военной истории: Фермопилы... Бородино... Дубосеково... В сорок первом автору этих строк и выпала честь первому полным голосом сказать об этом подвиге.

●

Фильм «Тогда, в сорок пятом...» создан на материале архивов, из фильмотек СССР и ГДР, воспоминаний бывших военных комендантов в Вос-

---

«ТОГДА, В СОРОК ПЯТОМ...»
Авторы сценария Б. Добродеев, Н. Шишлин. Режиссер Ю. Занин. Оператор Н. Волков. ЛСДФ, 1984.



Петер Флорин: «Среди немцев в то время было очень много людей, которые совершенно не верили, что есть какое-то будущее»

точной зоне оккупации и немецких антифашистов — «активистов первого часа». Он рассказывает о трудных днях первого послевоенного года, когда среди руин гитлеровского «рейха» рождалась новая, демократическая Германия.

Этот фильм надо посмотреть. Я был в Берлине тех дней и, конечно, представлял себе возможные сюжеты хроники, но такова природная магия кинематографа, великого воскресителя минувшего, что я заново окунулся в атмосферу тех дней.

Поверженный Берлин — страшное место, откуда выкатилась косматая фурия войны и куда мы последним пинком загнали ее издыхать, — лежит в руинах. На перекрестке расположилась обычная военная кухня. Над ней вьется парок русской гречневой каши, и толпа бледных, голодных берлинцев окружает ее плотным кольцом, готовым ринуться на штурм съестного.

Повар морщится и бурчит: «Порядка не знаете? А ну, становись в черед». Его понимают, как будто он изъясняется на чистейшем берлинском диалекте. Очередь тотчас же формируется. Голодные подставляют кастрюли, бидоны, даже армейские котелки, получают свою порцию, иные прищелкивают языком — «вкусно» и уходят восвояси.

Где я это видел? И в Берлине, и, спустя сорок лет, в этом фильме... Позади неисчислимые жертвы советского народа — убитые, раненые, погибшие в лагерях и в блокадном Ленинграде, пропавшие без вести... Теперь победитель стоит в центре Европы и кормит русской кашей жителей германской столицы, вконец отощавших за время агонии «рейха».

Помню, как мы, будто в лихорадке, метались по улицам, среди развалин, воронок, разбитых пушек, изрешеченных трамвайных вагонов, обвалившихся-

ся траншей, горок стреляных гильз и не убранных еще трупов.

Где я вижу все это? В собственных воспоминаниях или в фильме на экране?

Мы остановились перед огромным строением с глухими бетонными стенами — у одной из башен берлинской службы противовоздушной обороны. На ее плоской гигантской крыше-плите стояли тяжелые зенитки, в бункерах размещались штабники, на этажах — жилые отсеки для офицеров и солдатских команд. Во мраке, посвечивая себе фонариком, мы поднялись на пятый этаж, где, как нам сказали, только что застрелился какой-то военный чин.

Комната эта напоминала корабельную каюту: небольшой стол, стул и койка. На койке лежит мертвый, нестарый еще генерал в мундире с авиационными петлицами, застегнутом на все пуговицы, рослый, с жестким лицом, с гладким зачесом седых волос. Правая его рука свисает к полу, а на полу валяется револьвер и бутылка — из ее горлышка вытекла струйка недопитого шампанского.

Прижавшись к генералу, лежит молодая женщина, белокурая, нарядно причесанная, в строгой блузке белого полотна, в военной форменной юбке. Ее офицерский китель висит на спинке стула.

Эта картина, выхваченная слабым светом фонарика не сразу, а пятнами, деталями — рука... пистолет... лицо — принесла ощущение, в чем-то схожее, но и совсем другое с тем, что мы испытали в берлинском зоопарке. Там, в обезьяннике, мы увидели эсэсовца, привалившегося к прутьям клетки огромной гориллы. Похоже, что он с двумя теперь мертвыми солдатами, лежащими на цементном полу, заскочил сюда и был прошит автоматной очередью прямо из раскрытой двери.

Там, в зоопарке, была трагическая безысходность, неумолимый рок, возмездие, загнавшее «сверхчеловеков» к обезьянам, и еще что-то пугающе нелепое, что я не могу и выразить. Здесь, в убежище двух самоубийц, — строфа из жестоко-кровавого романса, патологический эффект, судорога хмельного воображения. А общее — последний предел.

Так вот, в кадрах фильма мелькнула эта комната-каюта и стул с кителем. Хорошо помню — когда мы спускались с пятого этажа башни, навстречу нам поднимались со съемочными аппаратами кинооператоры.

С экрана рассказывает Петер Флорин. Его отец был одним из руководящих деятелей Компартии Германии и Коминтерна. В тридцатые годы вместе с отцом он жил в Советском Союзе, учился в московской школе. Началась война — ушел добровольцем в Красную Армию, потом сражался в партизанском отряде в Белоруссии. Награжден боевыми орденами. После войны вернулся на родину, стал заместителем председателя окружного совета Витенберга, перешел на редакционную работу, впоследствии был дипломатом и первым представителем Германской Демократической Республики в Организации Объединенных Наций.

Флорин — человек, немало походивший по колкому жнивью жизни. Он говорит, и слова его перемежаются кадрами разрушенного Берлина.

— Я Берлин фактически не узнавал. Я ведь в последний раз был здесь в тридцать втором году. Но сейчас когда я вернулся, то не мог найти улицы, где я жил в свое время,— одни развалины. Среди немцев в то время было очень много людей, которые совершенно не верили, что есть какое-то будущее. И надо сказать, что многие немцы просто боялись, потому что они все-таки знали, что наделали немецкие войска в оккупированных районах Советского Союза и в других странах.

И боялись, что придется за это платить...

Теперь разрушен Берлин. Вот на стене дома, продырявленного снарядами, мы видим надпись на немецком языке: «Двенадцать лет потребовалось Гитлеру, чтобы довести до этого...»

— Кто сделал эту надпись,— слышим с экрана, — немец? Русский? Правда одна.

Но война окончена. Новые слова появились в лексике берлинцев —«советская комендатура». Первым комендантом Берлина стал генерал Н. Берзарин. В «Воспоминаниях и размышлениях» маршала Г. К. Жукова о нем сказано: «Учитывая наиболее успешное продвижение 5-й ударной армии, а также особо выдающиеся личные качества ее командарма Героя Советского Союза генерал-полковника Н. Э. Берзарина, 24 апреля командование назначило его первым советским комендантом и начальником советского гарнизона Берлина».

Всеволод Вишневский сделал в своем дневнике запись: «Это один из культурнейших генералов Красной Армии. У него есть масштаб».

Мы видим его, моложавого, подтянутого, на улицах Берлина. На вопрос, как поведут себя победители, ответил приказ № 1 советского коменданта. Среди его пунктов читаем: «Комендантам всех районов города Берлина обеспечить нужды лечебных учреждений, в том числе продовольствием, водой и топливом для роддомов, больниц и клиник, выделить из состава гуртов дойных коров для обеспечения свежим молоком. Обеспечить квартирами престарелых и неработоспособных, выдать паек населению на пять суток вперед...»

Какой это был приказ! Как толпились вокруг его листов, наклеенных на тумбы и стены домов, как читали, какие слабые огоньки надежды, смешанные с опаской, загорались в глазах берлинцев. Бережно храню я экземпляр приказа, подаренного мне в те дни Берзариным, с его автографом.

Еще не затихли бои в районе рейхстага, а наше военное командование уже начало другую, мирную операцию. По указанию советского правительства в Германию, к Берлину срочно подтягивались огромные запасы продовольствия. И это в то время, когда Советская страна жила еще так трудно!..

О многом говорят цифры, приведенные в дикторском тексте фильма. И прежде всего о мудрости нашего партийно-советского руководства. Оно понимало, что гитлеры приходят и уходят, а народ немецкий остается.

Очень весомо, очень интересно говорит заместитель командующего 1-м Белорусским фронтом по тылу генерал Н. Антипенко:

— Пятнадцатого мая к восьми часам утра все было завезено по всем точкам Берлина, и карточки были розданы уже, и, конечно, немцы были поражены. Если хотите, сперва поражались цифрам, что хлеба много — шестьсот грамм! Не может быть, шестьсот грамм хлеба! А потом дальше читают, что кофе натуральный, — не может быть!

Но все было «так точно», по-военному. Как сказано, так и сделано. Великодушие победителей заставило берлинцев призадуматься, и, может быть, впервые за все время войны мутная пелена перед их глазами стала рассеиваться. Еще жили в их сознании сотни предрассудков, внушенных, втертых в мозги геббельсовской пропагандой, но что-то уже случилось.

Все последние дни им кричали в уши, что если советские войска войдут в Берлин, то всем его жителям крышка. Многие заранее сбежали в провинцию, а оставшиеся считали себя обреченными на смерть и муки. И только уцелевшие от гитлеровского террора

антифашисты верили — нет, такое не может быть, будет совсем иначе.

Фильм не риторичен, не голословен. Его зрительный ряд созвучен каждой фразе дикторского текста. Все там есть — и чтение приказа, и удивленно-настороженные взгляды людей, сменяющие страшную апатию, безразличие, полную отрешенность от жизни, зафиксированные первыми же документальными съемками в Берлине.

Я видел эти лица, на каждом из них было написано: конец. Когда-то фельдмаршал Мольтке спесиво утверждал в своих поучениях: «Внезапное появление неприятельской армии перед Берлином невозможно». Советская Армия подступила к столице «рейха» в какой-то мере внезапно, поскольку лживые сводки командования вермахта, речи Гитлера и Геббельса обманывали население, обещали разблокирование города, призывали надеяться на мифическую, на деле уже разгромленную армию Венка, короче говоря, беспардонно морочили людям голову.

И вот в этих обстоятельствах, когда сознание окутано туманом, искажающим пропорции реального, гром советских батарей действительно показался берлинцам первым оглушительным звонком: мы здесь, мы пришли к Берлину. И панический страх овладел населением.

Но реальность убеждает, и это хорошо показано в фильме. Русские снабжают население Берлина. Эта весть распространилась по всей Германии. Беглецы из столицы потянулись обратно к родным пенатам. Всего лишь через несколько дней население города удвоилось, пришлось срочно допечатывать два миллиона двести тысяч продовольственных карточек. Услышав эту цифру с экрана, я не поверил ушам. Но это было так.

На искрошенных улицах появляется то здесь, то там традиционный человек-оркестр. На ногах у него бубенцы. Одной рукой он крутит шарманку, другой бьет в барабан, трясет головой в венке из колокольчиков. Берлинцы глядят на него и улыбаются.

Советские войска сбивали замки с гитлеровских лагерей уничтожения, где томились русские, украинцы, белорусы, вызволяли европейских невольников, пригнанных из разных стран на жуткую каторгу в «тысячелетний рейх».

Хорошо помню немецкие дороги весны сорок пятого года. Там, где с боями прошли советские войска, воцарялась свобода. Рушился один мир, и на его развалинах возникал другой, непохожий на тот, что после отчаянного сопротивления был разбит и повержен в прах.

Дороги запружены нашим войском, а по обочинам идут, едут на самодельных повозках, на велосипедах французы, норвежцы, бельгийцы, голландцы... Их ручные тележки, детские коляски, загруженные скарбом, их лагерные робы, заплатанные пиджаки и чиненые-перечиненые платья украшены красными флажками в честь освободителей и ленточками, составляющими цвета национальных флагов.

Эти «караваны обочин» драматичны и радостны, нищенски убоги и живописны в одно и то же время. Это тени лагерей, люди, уцелевшие от расправы, рабочие подземных заводов, иностранные батраки деревенских кулаков. Лица их сияют. Вчера еще их называли удобрением для «германского мира», сегодня от них опасливо отводят глаза «арийцы», темные существа, человеки «высшей расы»...

На обочинах дорог звучит первый смех давно не улыбавшихся людей. Они приветственно окликают танкистов, стоящих в открытых люках машин, шлют воздушные поцелуи усталым пехотинцам. Середина дороги занята советскими войсками — и какими! Победители вермахта, положивше-



У мальчишки только что отняли автомат...
«Великодушие победителей заставило берлинцев призадуматься, и, может быть, впервые за все время войны мутная пелена перед их глазами стала рассеиваться»

го к ногам фашизма десятки стран, движутся в центре Европы и говорят ее народам: «Мы здесь, вы свободны!»

Молодая француженка с прелестной улыбкой на исхудалом лице направляет свой детский двухколесный велосипед к проходящей пехоте, поднимает его «на дыбы» и кричит: «Это моя танк! Тридцать четыре!» Последние два слова она выговаривает очень старательно. Оба слова экзаменуют ее на букву «р». И французская интонация, давно известная русскому уху, звучит здесь ну просто пленительно. Лучший танк второй мировой войны — «Т-34» получил такую оценку и у освобожденной женщины, и у поверженного противника, и у завистливых союзников.

Милая француженка что-то щебечет нашему богатырского вида солдату, восхищенно смотрит на него. Ее крохотная ладошка утонула в огромной руке бойца. Быстрым движением она прильнула губами к его руке. Он густо покраснел, но не растерялся, поднял девушку на воздух, так, что их лица оказались на одном уровне, и крепко поцеловал в губы... Боец бросился догонять свою колонну, а девушка проводила его протяжным «О-о-о» и долго смотрела вслед солдату.

Пишу эту сцену и тоже не могу сказать, то ли я видел ее там, в Германии 45-го, то ли только что на экране.

Многие советские офицеры, из тех, кто дошел до Берлина и теперь мечтал вернуться на родину, получили неожиданное предписание: остаться в Германии работать в комендатурах, налаживать связи с немецким населением.

Приказано остаться — значит так тому и быть. Чередой один за другим проходят эти офицеры перед зрителем фильма. Вот комендант города Виттенберг подполковник Виктор Михайлович Малец. Вы только послушайте, что и как он говорит, волнуясь и спеша, — мороз по коже...

— Я на должность коменданта упрямо не хотел идти, потому что никак не мог вначале понять необходимость этого дела. После того как я прошел всю войну, у меня страшная ненависть была... после того как я насмотрелся на злодеяния немецкие. У меня страшная ненависть была, оправданная ненависть. Под Москвой, когда мы пошли уже вперед... Волоколамск — восемь повешенных... мальчишек и девчушек... И тут же, под Волоколамском, Алферьево, в двенадцати километрах деревушка, где нам крестьяне показали место, на котором немцы истязали нашего офицера. — Мы видим, как Малец судорожно глотает воздух, ком в горле. — И когда мы немножко размели это место, это был, наверно, конец февраля — начало марта... лопаточкой, потом метелочками... тут предстала такая картина... А потом уже трудно было, психологически трудно... надо было разворачиваться на сто восемьдесят градусов...

И все-таки подполковник Малец стал комендантом на целых четыре года. И жители района до сих пор помнят его человеческую справедливость, твердость и отзывчивость.

В сорок пятом году стал комендантом и подполковник Николай Иванович Харламов. Теперь он почетный гражданин города Любен.

Вспоминают коменданты, вспоминают немцы-антифашисты, узники концлагерей, ставшие мэрами городов, едва успев скинуть полосатую робу заключенных. Вспоминают седые люди. Саги нужно складывать о них... Времени сколько прошло, сорок лет — шутка ли, вспоминают май сорок пятого года, весну в Европе, чудо социального обновления, свершенное с их помощью, с их участием здесь, в Германии.

Встречаю на экране и узнаю многих людей — одних видел там, в те дни, других встречал позднее. Узнаю старого знакомого Владимира Семеновича Семенова в человеке, еще не названном диктором, но произносящем слова, сразу освещающие суть тех далеких событий.

Он говорит:

— История не знала того, что пришлось делать нам в Восточной зоне Германии. Туда пришли в солдатских и офицерских шинелях рабочие, крестьяне, интеллигенты. Волею судеб они оказались в армии. А потом в Германии им пришлось помогать демократическим силам строить новую, справедливую жизнь. Такой задачи никогда и никакие оккупационные войска не ставили перед собой.

В сорок пятом Владимир Семенович Семенов был политическим советником главноначальствующего советской военной администрации в Германии. Сейчас он посол СССР в Бонне.

Он продолжает размышлять вслух и заключает:

— Это и было интернационализмом в действии — сотрудничество, тесное братское сотрудничество советских коммунистов и коммунистов Германии при решении сложных задач: все было разрушено, кругом горело, но пробивалась уже новая жизнь.

В группе наших офицеров, беседующих с военнопленными, вижу, узнаю покойного ныне писателя Сергея Львова. Юный, круглое лицо, смеется заразительно... Сколько их было, молоденьких военных переводчиков, хорошо знавших язык и заканчивавших свое образование на допросах пленных, а потом в общении с немецким населением. Лев Безыменский синхронно переводил ответы фельдмаршала Паулюса на вопросы представителя Ставки Н. Воронова и командующего фронтом К. Рокоссовского. Валентин Бережков переводил на Тегеранской конференции и однажды, как он сам вспоминает, в паузе между выступлениями схватил со стола и отправил в рот кусочек чего-то съестного — перед заседа-

нием не успел поесть, хотя и знал, конечно, что идет не к теще на блины, а выполнять служебные обязанности. Не успел разжевать, как услышал сбоку тихий голос главы советской делегации: «Вы что, обедать сюда пришли?» В это время уже начал говорить Черчилль, надо было переводить.

Сергей Львов — автор книг об искусстве, и Лев Гинзбург, написавший «Бездну», прошли с войсками весь их тяжелый путь войны. Вот бы сделать фильм о военных переводчиках! Вот кто мог бы рассказать о той стороне войны, какая совсем мало известна читателям и зрителям.

Одна из значительных находок авторов фильма — появление на экране знаменитого немецкого писателя Ганса Фаллады. Трудно переоценить серию его политических романов, их гуманистическую направленность, психологическую глубину, силу художественных изобразительных средств.

Немецкий критик из ГДР Макс Шредер пишет: «Скупыми штрихами изображал он в своих романах бесконечную вереницу характеров, которые ни с кем не спутаешь. Они так прочно врезались в память читателя, что тот иногда невольно вздрагивал на улице и спрашивал себя: откуда я его знаю? Но это было лишь мгновенным воспоминанием об одном из персонажей Фаллады».

Об «эффекте подлинности», которым этот художник владел в совершенстве, говорит и советский литературовед-германист Илья Фрадкин в своем отличном предисловии к русскому изданию романа Фаллады «Крестьяне, бонзы и бомбы». Именно этот роман, вышедший в Германии в 1931 году, принес автору шумную известность.

Так вот, на экране мелькают кадры, снятые в редакции «Теглихе Рундшау» — «Ежедневного обозрения», газеты советской военной администрации, и мы слышим дикторский текст: «Как-то корреспондент этой газеты Григорий Вайс встретился с бургомистром города Фельдберг (возникает кадр с изображением худого человека, с глубоко запавшими глазами) Рудольфом Дитценом, хотел написать о нем очерк, и тут выяснилось, что Дитцен — это Фаллада, известный писатель, автор романов «Маленький человек, что же дальше?», «Волк среди волков», «Железный Густав»... В годы войны он почти не печатался, предпочитая оставаться в тени...»

Признаюсь, эта новость с экрана оказалась для меня неожиданной. Я не знал, что Фаллада был бургомистром города в зоне советской оккупации. Знаменательный этот факт не известен ни широкому читателю его романов, ни нашим писателям, ни даже литературоведам, за исключением тех знатоков немецкой литературы, кто в первые послевоенные годы работали в Германии военными переводчиками или в другом качестве. Очевидно, факт этот затерялся в архивах нашей военной администрации, а может быть, Рудольф Дитцен (это не псевдоним, а наоборот, подлинные имя и фамилия писателя) и не хотел до поры до времени открывать себя как писатель, решил поглядеть на жизнь не с помощью своей литературной репутации, а «просто так». Не знаю.

Есть одна неточность в дикторском тексте. Там сказано: «В годы войны он почти не печатался, предпочитал оставаться в тени». Но в эти годы Фаллада выпустил пять книг. Одна из них «У нас дома в далекие времена» посвящена детству, воспоминаниям автора и переиздана нашим издательством «Художественная литература» в 1975 году. Что касается романов, перечисленных в дикторском тексте, то за исключением «Маленького человека...» они увидели свет до войны, но тоже в гитлеровской Германии.

Как это произошло? В чем тут дело?

Эти романы не остались в тени, но и не вышли на магистральную дорогу успеха, не были удостоены внимания литературных жрецов фашизма. Может быть, именно это и спасло писателя. «Третий рейх» жаждал возвышающей литературы, «романов нетерпения», заквашенных на всемогуществе арийского духа.

Фаллада брал сюжеты из прошлого, его тонкие изобличения общественных язв «Веймарской республики» не возбранялись ведомством Геббельса. Фашизм отделял себя от многих институтов буржуазной демократии и был далек от признания живучести этих язв на теле нацистского государства, но они не исчезли, а стали гниющими ранами. Былые демократические институты сменились свирепой диктатурой того же мира собственников, что властвовал и в прошлом.

Кроме того, еще действовали свежие факторы межпартийной борьбы. Роман «Волк среди волков», где действие развернуто вокруг так называемого «Кюстринского путча» 1923 года, затеянного организацией во главе с майором Бухрукером (одна из конкурирующих фашистских групп), никого не насторожил, поскольку служители режима, читая ядовитые страницы романа, самодовольно усмехались: это не про нас, ведь гитлеровский путч в конце концов увенчался успехом.

Почти спокойно прошел роман «Железный Густав». И только финал его не понравился — спохватились! Что-то там было не так. Вдруг, почти неуловимо, запахло иронией, среди иносказаний писателя, сквозь ткань объективированного повествования неожиданно прорвались насмешка и саркастическая гримаса. Писателя вызвали, строго-настрого предложили переделать конец. В те времена явное непослушание грозило концлагерем. Фаллада переделал конец.

В другой раз писатель был арестован, как видно, его решили основательно запугать. Он был тих, скромен и даже странен. Возможно, то не было притворством, тень странности сопровождала его всюду. Незаурядный талант, он был тяжко несчастен в своей обычной жизни. Его неотступно преследовали житейские беды и неудачи. Фаллада не был исключением среди западных художников той поры, вспомним хотя бы судьбу Гашека.

Никто из тех, кто занимался делом Фаллады, допрашивал его, пристально смотрел ему в глаза и не подозревал о взрывчатой силе его будущего и главного антифашистского романа «Каждый умирает в одиночку».

Я легко представляю себе одного из иерархов следственного аппарата, стриженного прусским ежиком, багрового и задыхающегося от послеобеденного пива, или, наоборот, худощавого и желчного. Пугающе монотонно или с яростным раздражением задает он вопросы сидящему напротив тонколицему, невзрачному человеку и, разумеется, ни на одно мгновение не допускает колоссального, неохватного превосходства этого «подследственного типа» над собой.

Ах, если бы он знал, что всего через шесть-семь лет этот «интеллигентик», этот смирный заморыш станет бургомистром города в советской зоне оккупации Германии и, может быть, впервые в жизни выпрямится во весь свой рост, напишет прекрасный, лучший свой роман. Да, жизнь — талантливый сценарист.

Фалладу выпустили тогда из тюрьмы. А заключительная часть «Железного Густава» была восстановлена в ГДР по черновикам, найденным в архиве писателя.

И вот теперь мы подошли к главному. Сохранилась запись того, что говорил Ганс Фаллада упомянутому нами корреспонденту Григорию Вайсу — советскому офицеру, умершему



«Какой это был приказ! Как толпились вокруг его листов, как читали, какие слабые огоньки надежды, смешанные с опаской, загорались в глазах берлинцев»

два года назад в Москве. В словах Фаллады, записанных Вайсом, писатель и сформулировал, как это ни поразительно на первый взгляд, основную психологическую тему фильма, который сорок лет спустя сделали советские кинодокументалисты под названием «Тогда, в сорок пятом...».

Вот что сказал Ганс Фаллада, бургомистр города Фельдберг:

«Вы, русские, должны были озвереть, сердца ваши должны были стать булыжниками... А что я увидел? Одержимых комендантов, которые ни себе ни мне не давали покоя. Какое вам было дело до нас? Пускай немцы вымирают, подохнут с голоду, сойдут с ума. А мои друзья, коменданты, чуть свет поднимали меня и спрашивали... скольких людей я послал на разборку руин... сколько выпечено хлеба, завезено овощей... Потом они ездили на поля, проверяли, как идет посевная, как будто... это было где-то в Рязанской области, как будто... этот хлеб был нужен их детям... Я хочу написать об этом большой роман».

Так говорил Рудольф Дитцен, бургомистр города Фельдберг, он же — великолепный немецкий писатель Ганс Фаллада.

Прежде чем написать большое произведение, обещанное в интервью с корреспондентом «Теглихе Рундшау», Фаллада рассчитался с гитлеровским фашизмом в романе «Каждый умирает в одиночку». Эта книга с триумфом прошла по всему миру. Вскоре ее автор умер.

Ничего этого нет в фильме «Тогда, в сорок пятом...», кроме нескольких слов Фаллады. Могут сказать, ну а какое отношение к теме этой ленты имеет история жизни и смерти писателя? Да ведь факт пребывания Фаллады на посту бургомистра выразительно иллюстрирует огромную силу перемен, происшедших в советской зоне Германии, и их влияние на всю духовную жизнь немецкой интеллигенции. Не

только хлеб принесли военные коменданты голодающим детям и их родителям, но и позволили известному и немолодому писателю обрести новый смысл жизни. Такое же чувство испытали и Бернгард Келлерман и престарелый Герхарт Гауптман.

Выходишь из просмотрового зала, думаешь о войне, о ее начале и ее конце, обо всем пережитом в прошлом и о днях сегодняшних.

•

...В Берлин я ехал без особого волнения. На его улицах и площадях испытал я торжество Победы, и чувство это унес с собой в Москву, ни разу после этого не побывав там. Для того, кто воевал, географическое название, каким бы новым смыслом оно ни наполнялось, навсегда останется прежде всего боевым рубежом. Тут уж ничего не изменишь! А все-таки время делало свое. Берлин превратился в столицу ГДР и мало-помалу уже перестал вязаться в моем сознании только с последними днями войны в Европе.

Сумерки. Экспресс останавливается у широкой платформы Восточного вокзала. Я почему-то медлю. Выхожу в коридор. Вагон уже пуст. В тамбуре мелькает последний чемодан. Иду и я к выходу. И вот уже товарищ Берлин протягивает мне руку.

Много воды утекло и в Москве-реке, и в Шпрее, прежде чем мы смогли так дружески обратиться к этому городу — товарищ! И когда ходишь по его широким проспектам, вглядываешься в лица его жителей, то как будто наглядно ощущаешь эти перемены времени и вновь следишь за этой унесенной течением и ветром водой, то черно-непроницаемой, как фашистская ночь, то зловеще-багряной, как окровавленное поле битвы, то белесо-мерцающей, как ледоход в затуманенном утре, то широко катящей свои литые волны под солнцем нового дня.

Нелегко далась нам, да и самому Берлину, эта его новая жизнь. В книге маршала Г. К. Жукова «Воспоминания и размышления» я с огромным интересом прочел страницы, где речь идет о начале нашего наступления.

Там есть подробность, ранее неизвестная читателям, за исключением военных специалистов и тех, кто сам воевал на этом фронте: «Я взглянул на часы: было ровно пять утра... В воздух взвились тысячи разноцветных ракет. По этому сигналу вспыхнули 140 прожекторов, расположенных через каждые 200 метров. Более 100 миллиардов свечей освещали поле боя, ослепляя противника и выхватывая из темноты объекты атаки для наших танков и пехоты. Это была картина огромной впечатляющей силы, и, пожалуй, за всю свою жизнь я не помню подобного зрелища!.. Гитлеровские войска были буквально потоплены в сплошном море огня и металла».

Теперь иностранные военные журналы пишут о подсветке поля боя как о новинке последнего времени. Мы знаем, где эта новинка была применена впервые как блестящий оперативно-тактический прием.

Какие усилия Советской страны и какое умение нашей армии понадобились, чтобы сокрушить сильного и опасного противника и завершить войну, открыть путь к созданию германского социалистического государства, превратить Берлин из врага в товарища!

Я иду по улицам этого города. Вижу, чувствую, понимаю: он перечеркнул свое фашистское прошлое. Его взоры обращены теперь к тем бессмертным чертам собственной биографии, что близки и дороги трудящимся.

Что в этом здании? Библиотека. В 1895 году в эту библиотеку, тогда королевскую, записался молодой русский Владимир Ульянов. Он читал здесь Маркса. И прочитал как никто другой.

Площадь Маркса и Энгельса, улица Ленина — это адреса сегодняшнего Берлина.

Иду дальше. Вот решетчатый балкон, сейчас пустынный. 9 ноября 1918 года с этого балкона Карл Либкнехт провозгласил Социалистическую Республику Германию — и первый отклик пришел из России, от Ленина. Либкнехт был убит. Накануне гибели он писал: «Побежденные сегодня станут победителями завтра».

Впервые слова «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» были произнесены на немецком языке, но нужны были Октябрь семнадцатого и Май сорок пятого, чтобы они победили в Германии. Нужны были подвиг и великие жертвы советского народа, борьба немецких коммунистов.

И вот движутся колонны демонстрантов по широким проспектам преображенного Берлина. Стоят на трибуне руководители ГДР — сподвижники Вильгельма Пика и Вальтера Ульбрихта, наследники Эрнста Тельмана.

Давным-давно, еще комсомольцем, я слушал в Москве антифашистские песни молодого худощавого, одетого в защитного цвета юнгштурмовку с портупеей Эрнста Буша. Помню его сжатые кулаки, твердый, упрямый подбородок, сильный, тревожный голос — это «поющее сердце рабочего класса». И сейчас, как эхо двадцатых годов, звучит его песня: «Марш, левой, два, три, марш, левой, два, три. Встань в ряды, товарищ, к нам. Ты войдешь в наш единый рабочий фронт, потому что рабочий ты сам».

Как давно это было!

И снова, теперь уже пожилой, седой человек с пластинки поет этот старый марш, и сердце сжимается, когда думаешь, сколько всего — и горя, и мужества, а главное, веры за плечами у этой боевой песни немецкого рабочего класса. Сердце сжимается, но на губах у тебя блуждает смутная улыбка, в которой смешались и старая боль, и память о борцах, погибших за общее дело, и чувство торжества.

Осматриваю Берлин. Александрплац — одна из красивейших площадей Европы. Я видел многое в ГДР. Новое строительство, удивляющее размахом и качеством исполнения. Промышленность, математически точный и одухотворяющий труд. Научные лаборатории, где «сумрачный немецкий гений» утратил прежнюю угрюмость, ибо творит не ради вожделений усатого кайзера или бредней демонического фюрера, а на пользу социализма и мира.

Берлинцы отдыхают, и праздничный весенний гомон на улицах рушит стародавнее представление о филистерской чинности немецкого характера. Шумит, играет народный карнавал. Его герой — сапожник Вильгельм Фойгт, знаменитый «капитан из Кёпеника». Мы видим его среди карнавальных масок. В начале века, переодевшись в форму прусского офицера, он хитроумно повергнул в смятение почтенного бургомистра, ловко конфисковав городскую кассу, и навсегда вошел в хрестоматию веселых немецких анекдотов.

Карл-Марксаллее заполнена малышами, увлеченно рисующими на асфальте цветными мелками, — это традиционный в Берлине конкурс детского рисунка на улице. Можно рассмотреть готовые работы: вот солдаты мира у Бранденбургских ворот. А вот пушистое солнце, нарисованное девочкой. Так я их и вижу вместе — огромное красное солнце и крохотную немецкую девчурку.

На второй день после приезда в Берлин, как нетрудно догадаться, я отправился в Карлсхорст. Тогда, в мае 1945 года, этот район был, пожалуй, самым оживленным в огромном разрушенном городе. Здесь сновали во все стороны зеленые «ванивиллисы», маршировали по мостовой солдаты,

носились на мотоциклах связисты. Здесь слышалась иностранная речь, сверкали серебряные нити в аксельбантах чужеземных мундиров, гудели клаксоны трофейных «майбахов» и «хорьхов».

Сейчас я увидел перед собой тихие улочки, затененные пышными кронами старых лип и кленов, редких прохожих на ухоженных тротуарах. Здание военно-инженерного училища показалось мне таким неказистым, что я сначала проехал мимо него и, только скользнув глазами по ограде и воротам, у которых в тот день стояли наши часовые в полной походной форме, закричал своему спутнику: «Да вот же он, этот дом, вот он в глубине двора, смотрите!»

В здании, где происходила церемония капитуляции гитлеровской армии, теперь музей. Я долго стоял в зале, где фельдмаршал Кейтель в последний раз валял дурака, выделывая экзерсисы со своим жезлом, где прозвучал голос Георгия Константиновича Жукова, героя, Маршала Советского Союза, когда он поднял с места фашистскую делегацию, заставив ее пройти дорогой унижения к столу и предложив подписать акт о капитуляции. Я закрыл на мгновение глаза и внутренним зрением увидел в мельчайших подробностях картину долгого дня. Все задвигалось, заговорило, наполнилось движением. В комнатах, соседних с главным залом, стены с экспонатами вели рассказ о последних днях фашистского Берлина. Здесь все мне хорошо знакомо еще с тех времен. И Красное Знамя над рейхстагом, и последние разрывы гранат, и полузатопленное берлинское метро, волчьи глаза эсэсовцев.

Я увидел все это не на фотографиях. Образцы трофейного и отечественного вооружения, захваченные в бою знамена жестокого и злобного противника, и вдруг — в дальнем углу — большая карта, испещренная разноцветными стрелами. Откуда она? Иду к ней, пересекая большую комнату по отлакированному паркету. Карта немецкая. Вчитываюсь в названия, разглядываю направления пометок и понимаю, что она отражает динамику завершающего сражения. В углу карты что-то написано по-русски. Переписываю этот текст в алфавитную книжку — другой не было: «Карта взята мною на столе Гитлера в его кабинете в бункере имперской канцелярии в 5.00 ч. 2 мая 1945 года и передана в 12 часов этого же дня 1945 года члену Военного совета 5-й ударной армии генерал-лейтенанту Ф. Бокову. Командир батальона охраны имперской канцелярии — к-р 2 сб. 1050 сп. 301 сд., 9 стр. кор. 5-й ударной армии Ф. Шаповалов».

(Объясняю: сб — стрелковый батальон, сп — стрелковый полк, сд — стрелковая дивизия, стр. кор. — стрелковый корпус.)

А еще ниже крупными буквами подтверждение:

«Карта из кабинета Гитлера.
Ф. Боков. 2 мая 1945».

Первый раз вижу эту карту. Даже не подозревал о ее существовании. И нигде о ней не читал, но, может быть, пропустил.

Записал я этот текст, как уже говорил, в алфавитную книжку, а вечером, перелистывая ее, чтобы позвонить моему доброму знакомому Леониду Алексеевичу Чикину, советнику нашего посольства, ошибся буквой и открыл страничку на «ш». И машинально пробежал глазами фамилии: Шумейко Григорий (известный социолог), Шутов Веньямин (политработник в армии генерала Жадова, участник встречи с американцами на Эльбе — давно его не видел), Шевцов Василий — директор музея в Горках Ленинских, старый приятель, Шугал Марк — опытный международник, работал тогда в «Литературной газете».

Но что это? Шаповалов Ф. Телефон



«Еще не затихли бои в районе рейхстага, а наше военное командование уже начало другую, мирную операцию. В Германию, к Берлину срочно подтягивались огромные запасы продовольствия»

не указан, только адрес: 355 000, Севастополь, Главпочтамт, п. я. № 114.

Так с этим Шаповаловым я давно в переписке, хотя и весьма лаконичной. Поздравляем друг друга с праздниками, памятными военными датами. Кажется, я с ним познакомился уже после войны, а впрочем... Нет, не помню. Шаповалов, да еще Ф. А что если именно этот Шаповалов и есть тот самый советский офицер, который взял карту со стола Гитлера?

Вернулся в Москву, написал ему: так, мол, и так, сообщите. Вскорости из Севастополя пришел ответ. Привожу его здесь целиком:

«Дорогой Александр Юрьевич! Сообщаю Вам о том, как и при каких обстоятельствах попала в мои руки оперативная карта Адольфа Гитлера.

Естественно, что в момент боев за овладение правительственными зданиями: дом гестапо, здание министерства авиации, имперская канцелярия и ряд других, ни у меня, ни у моих боевых товарищей не было даже мысли о какой-то оперативной карте. Каждый, в том числе и я, мечтал захватить в плен Гитлера.

В те минуты каждый из нас был неописуемым фантазером. Мне и моим соратникам рисовались картины самых сложных ситуаций пленения фюрера. Реальная обстановка ожесточенного сражения не оставляла простора для мечтаний. Впрочем, Вы хорошо знаете, как все это было, из личных наблюдений того времени.

Во время боя внутри имперской канцелярии, когда дрались за каждую комнату, каждый этаж, воины моего батальона во главе с офицерами Алимовым, Гайнулиным, Гарагулей, сержантом Федорченко, младшим сержантом Залыгаевым пленили майора-немца. Имени пленного я теперь не помню, но у меня есть его фотография (посылаю ее Вам). Бой закончился, а этот

майор-немец, говоривший чуть-чуть по-русски, превратился в нашего гида.

Когда мы осматривали подземные апартаменты Гитлера, то и обнаружили на столе Гитлера карту. Майор-немец сказал нам, что генерал Кребс последний раз докладывал по ней Гитлеру боевую обстановку в 8.00 30-го апреля 1945 года. Сказать по правде, трофей этот меня не взволновал. Фашисты были разгромлены, и карта эта не представляла никакой военной ценности. Я даже хотел изорвать ее в клочья и бросить в ворох различной макулатуры, которой там было в предостаточном количестве.

Но бывший в ту пору комсоргом батальона Салимжан Алимов и направленный из штаба 5-й ударной армии капитан Насыр Гайнулин предложили сличить обстановку, нанесенную на карте Гитлера, с расположением частей на наших оперативных картах.

Вот тогда-то мы и приступили к сличению карт. Мы удивились одной особенности оперативной карты Гитлера: расположение наших войск было обозначено на ней значительно ближе к атакуемым объектам, чем это было сделано на наших картах. Капитан Н. Гайнулин разгадал, в чем тут дело: фашистские штабисты наносили положение наших войск по самым ближним точкам, выдвинутым к их позициям. В наших штабах линия боевого соприкосновения обозначалась местоположением передовых командных пунктов.

Около 12 часов дня 2-го мая 1945 года в имперскую канцелярию прибыл Военный совет 5-й ударной армии. Генералы Н. Э. Берзарин, Ф. Е. Боков, А. М. Кущев, П. И. Косенко и другие. Они осматривали наземные и подземные сооружения, где размещалась ставка гитлеровских войск и гражданские правительственные учреждения.

Командарм Н. Э. Берзарин и член Военного совета Ф. Е. Боков, осматривая здание имперской канцелярии и бункер Гитлера, дали мне указания, связанные с охраной объекта. Кто-то из них спросил: «Что же вы не поймали Гитлера?» Я ответил, что Гитлера пока не обнаружили, а оперативную карту его захватили. В этот момент я и отдал генералу Ф. Е. Бокову карту фюрера, предварительно учинив на ней памятную надпись. Вот вкратце история этой карты. Бывший командир 2 сб. 1050 сп. 301 сд., КСК 5-й УА майор запаса Ф. Шаповалов 5.11.73 г.».

Получил я это письмо, порадовался, вот, думаю, какие загадки загадывает да и разгадывает жизнь.

А недавно, перечитывая прекрасные мемуары маршала Г. Жукова, наткнулся на знакомую фамилию. Георгий Константинович пишет: «Предельно смело действовала старший инструктор политотдела 9-го стрелкового корпуса майор Анна Владимировна Никулина. В составе штурмовой группы батальона Ф. К. Шаповалова она пробралась через пролом в крыше наверх и, вытащив из-под куртки красное полотнище, с помощью куска телеграфного провода привязала его к металлическому шпилю. Над имперской канцелярией взвилось знамя Советского Союза».

После войны Федор Кузьмич Шаповалов пошел служить во флот. Долгое время плавал первым помощником капитана в Северном бассейне. Потом служил на Черноморье. В 1971 году награжден орденом Октябрьской революции.

●

Дела привели меня в Западный Берлин. Сплошная цепочка роскошных витрин на Курфюрстендам, алюминиевое сверкание зданий международных банков и отелей — фасад Западного Берлина, стоящего на границе двух миров, отделан весьма тщательно.

Но за ним, за этим рекламным блеском, таятся мучительные проблемы — и не только те, что присущи генам бур-

жуазного общества. Городу была предназначена роль мины замедленного действия в Центральной Европе. Процесс разрядки напряженности, казалось бы, ее обезвредил. Но есть же еще охотники вновь зарядить эту мину, воткнуть в нее взрыватель: тот же Штраус и тот же Шпрингер со всеми его газетами и журналами.

Реваншисты не утратили желания снова навязать ФРГ реакционный курс. И уже преуспели в этом. А известное решение федерального конституционного суда в Карлсруэ — высшего судебного органа страны? Как было дело? Партия ХДС и Штраус «обжаловали» в этой инстанции договор об основах отношений между ФРГ и ГДР. Суд посчитался с реальностью и признал договор законным. Но позволил себе интерпретировать его в том смысле, что, мол, Германская империя не погибла 8 мая 1945 года, а следовательно, рубеж между ГДР и ФРГ не есть граница суверенных государств.

По этому поводу видный деятель Германской коммунистической партии Курт Бахман задал в свое время два остроумных вопроса: «Что же тогда погибло и кто капитулировал? Поскольку фашистский государственный аппарат империи был полностью разгромлен и перестал существовать, а уцелела только одна организация — верховное командование вермахта, — под документом о безоговорочной капитуляции гитлеровской Германии стоят подписи фельдмаршала Кейтеля, генерала Штумпфа и адмирала фон Фридебурга. Уж не хотят ли судьи в Карлсруэ объявить сии подписи недействительными?».

Эти вопросы содержат в самих себе непререкаемые ответы. Победоносная борьба Советского Союза, усилия антигитлеровской коалиции освободили народы от фашистского ига. Вместе с Гитлером рухнула и мечта о «великогерманском рейхе». Все это — железные факты истории. На их основе и строится здание мира и европейской безопасности.

А что касается Кейтеля, Штумпфа и фон Фридебурга, то я, как говорится, сам видел их подписи на акте капитуляции, а Федор Кузьмич Шаповалов на шесть дней раньше добрался до личной карты Гитлера, а все мы — миллионы советских людей — кровью своей обагрили листы бумаги, подписанные в ночь с 8 на 9 мая в Карлсхорсте. Если мы протянули миру, Европе, ФРГ, Западному Берлину руку на мир и дружбу, то рука эта не только верная, но и крепкая.

●

Оправленная в прозрачное стекло, стоит на моем столе памятная медаль, славящая победу на Курской дуге. На одной стороне медали — фигура советского солдата с поднятым вверх автоматом. На ближнем и дальнем фоне — танки, идущие в атаку, дата и карта, а на ней обозначены кружочки городов: Курск — внутри дуги.

Те, кто добывают курскую руду, хорошо помнят про Курскую дугу. Здесь геология пошла вровень с военной историей. Они сомкнулись идеологически. А слова поэта «из одного металла льют медаль за бой, медаль за труд» звучат здесь особенно красноречиво. Металл-то теперь уже все больше курского происхождения. И немалая его толика идет в ГДР.

Вот к какой точке приводят меня, курянина, размышления, пока экспресс мчится по Белоруссии к Бресту, а через него в Берлин. Зашторенное купе скупо освещено синим огоньком, словно маскировочным светом военного времени. Да, советский металл идет на немецкую землю, но уже не огнедышащими снарядами возмездия, а слитками мира. Сколько ни думаешь обо всем этом, все равно и до конца жизни — не передумаешь.

«Так это было на земле»

Василий Ордынский

Мое поколение — те, кто ушли воевать мальчишками. Мы вспоминаем о войне как участники и солдаты, свидетели и летописцы...

Война началась для меня, коренного москвича, зимой 1942 года в тяжелейших боях под Воронежем и окончилась в Берлине. Я пережил ее от драматических дней наступления немецких войск на Москву осенью 41-го, когда мы, курсанты полковой школы, все как один рвались на фронт, до тех великих победных дней, когда пришло ощущение, что ты не только защитник своей страны, но и освободитель народов Европы, когда гордость переполняла душу за свою армию, свою Родину.

Четыре военных года — это наше общее прошлое, которое всегда живо, всегда рядом. Это наша священная память, исток осознания прочности — страны, государства, народа, каждого отдельного человека. Война стала «нравственным компасом» для нескольких ныне живущих поколений, ощутивших причастность отдельного человека к истории народа. Мы неотделимы от нее.

Для художника война — как бы уже готовая драматургия. И тяжкие изнурительные будни войны, и минуты наивысшего подъема духа, когда идет «последний и решительный бой», имеют ту эмоциональную силу, которая делает искусство искусством. Может показаться на первый взгляд, что писать о войне, снимать фильмы — легко. Но это только на первый взгляд. Главный закон здесь определен еще великой русской литературой, военными репортажами Льва Николаевича Толстого из героически оборонявшегося Севастополя 1854—1855 годов. И закон этот — правда. «Вы увидите войну, — писал Толстой, — не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а увидите войну в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти».

Я поступил во ВГИК в 1948 году, вернувшись в Москву из Германии, где по окончании войны служил три года в размещенных там наших войсках. На первом же вечере в институте студентам показали «Молодую гвардию» Сергея Герасимова. Меня поразила правда этого фильма, правда военных лет. Какими родными были молодые ребята, молодогвардейцы, и мужественными, и наивными, даже не понимающими до конца, какой подвиг они совершают! Какими узнаваемыми, художнически точными были гитлеровцы — я их словно снова видел наяву! Как вырастал подвиг молодогвардейцев из самой жизни! И было ясно, что неистребимость в человеке его высокого предназначения, неистребимость жажды подвига — не выдумка художника, а тоже правда.

А потом вышла «Звезда» по Казакевичу. И одна за другой стали появляться ленты моих сверстников и товарищей: Григория Чухрая, Станислава Ростоцкого, Юрия Егорова, Сергея Бондарчука и других режиссеров, прошедших войну. Сила правды в этих фильмах была такова, что они стали началом нового, очень целостного и важного для развития нашего кинематографа периода.



Гвардии старший лейтенант Василий Ордынский. Германия. Нойштрелиц. 1945

Те, кто поставили эти картины, сами «смерти смотрели в лицо» и знали цену жизни. Григорий Чухрай, к примеру, по собственному военному опыту знал, что людей, не испытавших страха на войне, нет и что преодоление страха есть величайший солдатский подвиг. Вот почему таким открытием стала «Баллада о солдате». А была бы она таковым без начального эпизода, когда Алеша Скворцов удирает от танка? Все в этом фильме парадоксально. Солдату выпала редчайшая возможность попасть с фронта домой, а он все драгоценные дни раздарил людям. Эта парадоксальность — не игра, а закон искусства и жизни: только в преодолении себя вырастает человек в человеке. Картина получилась очень лиричной. Режиссер рассказывал о своем, как знал и умел, ни на что не оглядываясь. Новизна ее была еще и в той новой мере драматизма военного времени, которую она обнаруживала. Смерть героя некоторым показалась тогда сгущением темных красок. Но в этой смерти и была правда. Ибо в ней, как и в миллионах других смертей, была цена нашей Победы. Дорогая и высокая ее цена...

Необязательно художнику быть участником войны, чтобы рассказать о ней правду. Но нужно знать и понимать, что движет солдатом, командиром, как человек живет на войне и как принимает решения.

Из последних фильмов о войне меня поразила картина «Торпедоносцы», которую сделал режиссер С. Аранович, человек не воевавший. Поразила тем ослепительным чувством войны, которое в ней присутствует. Быт гарнизона, полное отсутствие ходульных персонажей, разные характеры, человек в бою — все в ней правда и правда художественная. Протест мой вызвали только слова летчика Белоброва: «Будем карать», — когда он видит наш потопленный транспорт. Это уже формулировка, идущая от недоверия к зрителю, запрещенный прием, оборачивающийся назиданием, который превращает подлинный подвиг в демонстрацию мужества.

У нас сейчас почти нет военного реквизита, техники образца военного времени, и это создает большие трудности при съемках. В картине «Торпедоносцы» — я отлично это вижу — всего один тяжелый бомбардировщик в натуральную величину, значит, режиссер снимает один и тот же самолет, но так по-разному и так изобре-

тательно монтируя, словно шахматист, решающий свою задачу на несколько ходов вперед.

Я поразился и тому, как в картине «работает» хроника. Хроника стоит только там, где нужно, совпадает с игровым материалом, «подыгрывает» ему по цвету, монтажу. Она подана так, что даже «путает» нас, приучает к мысли, что и вымысел, и документ — одна и та же жизнь. Это большое мастерство. Это уже не правда факта, а правда образа войны.

В фильмах о войне в последнее время хроника используется обильно. Вставляют ее в игровые ленты достаточно часто, и, бывает, служит она как бы индульгенцией. Есть хроника, значит, и все, что мы рассказываем, — правда. Но вот в одной из последних мосфильмовских картин о войне я увидел в хронике свой родной батальон, в котором воевал. Это был 286-й отдельный моторизованный батальон особого назначения, батальон «виллисов-амфибий». Я не мог ошибиться! Такой был только один на Западном фронте. В нем я командовал минометным взводом. По всем законам и жизни и искусства меня должен был потрясти этот эпизод. А он оставил меня равнодушным. Значит, он не только не был подготовлен всем ходом картины, но и оказался не на месте, не сливался со всеми остальными. И только подчеркнул неуместную красивость этого фильма о войне...

В свое время (это был 1967 год) я сделал документально-монтажную картину «Если дорог тебе твой дом...», где нет, твердо говорю, ни одного инсценированного кадра, где все строго фактологично. И в процессе работы с особой силой ощутил, что такое правда факта и правда образа.

Рабочее название фильма «Если дорог тебе твой дом...» было «Ни убавить, ни прибавить». А эпиграф — строки А. Твардовского:

Здесь ни убавить, ни прибавить —
Так это было на земле.

Это была наша нить. Путеводный огонек, по которому мы двигались. Самым важным в работе были реставрация факта и осмысление драматичности главного события — битвы под Москвой.

Это было трудное время — ведь штаб Западного фронта находился в двадцати километрах от передовых немецких частей.

Правде фактов необходим образный драматургический ряд. Помните фотографию, ставшую символом, знаком войны? Ее по-разному называют — «Комбат», «Коммунисты, вперед!»... На ней — обернувшийся к нам лицом, что-то выкрикивающий воин, высоко поднята рука с пистолетом... Вот именно тот случай, когда документ становится искусством. По таким же законам я старался монтировать картину «Если дорог тебе твой дом...» — по законам летописи и поэзии.

Константин Симонов, которому принадлежал замысел фильма, в процессе работы сокрушался, что пропала пленка немецкого фильма-фальшивки (ему рассказывал об этом С. А. Герасимов, который во время войны руководил фронтовыми киногруппами), где немцы проводят парад в Москве на Красной площади. И я сказал тогда: «Мы это сделаем». Нам повезло. Выпал снег. За два часа мы проехали Красную площадь на машине и сняли ее, пустую, заснеженную, в медленном ритме. А в фонограмме дали немецкие марши, песни, крики «зиг хайль!». Затем на фоне пустой заснеженной Красной площади прозвучали слова: «Товарищи! Они были в 27 километрах отсюда. Были»... Звуки «Интернационала» — и сразу следующий монтажный план — сержант-артиллерист командует: «Огонь!» Это был первый кадр начавшегося нашего контрнаступления. И пик картины. Ее высо-

кое дыхание. Я горжусь этим эпизодом. Это было образное решение. Мы хотели сказать: сидя в зале, подумайте, что могло быть с Москвой, со страной, со всем ходом мировой истории.

Я долго шел к теме войны. Фильм «У твоего порога», снятый в 1963 году, не первая, а пятая моя работа. После войны, после службы в армии, после ВГИКа я снимал картины о мирной послевоенной жизни, о молодых людях. А фильм о войне сделал тогда, когда нашел свой, близкий мне материал — об обороне Москвы.

Может быть, самые тяжелые мои воспоминания — воспоминания о наступлении немцев на Москву в 41-м,

Кинорежиссер Василий Ордынский на съемках фильма «ЧЕРЕЗ ВСЕ ГОДЫ». 1984



когда я еще не воевал, а находился в запасном артиллерийском полку, когда читал в сводках, что гитлеровцы приблизились к самой Москве, к моему родному порогу, находятся в районе Сходни, куда мы учениками 8-го класса бегали до войны кататься на лыжах. Видно, боль была такой силы, что запала глубоко и «очнулась» лишь со временем. Я не мог себе представить, что немецкие сапоги станут грохотать по мостовой Армянского переулка, где я жил, не мог себе представить!

Фильмом «У твоего порога» я восполнял пробел своей биографии — ведь мне лично не пришлось оборонять свой дом, свою Москву, но моя душа была там, у ее порога, на котором стоял враг. Я вложил в картину и свою боль, и свой военный опыт, опыт командира взвода, в качестве которого я прошел всю войну, начав ее в 42-м под Воронежем, где были тяжелые бои, где за два месяца понял, что такое сидеть в окопах и ждать и что такое цена первого выстрела.

Говорю об этом потому, что убежден: война — это такая тема, которая должна быть очень дорога художнику, независимо от того, воевал он или нет. Лишь в таком случае можно за нее браться. Отсутствие своего лица — главный недостаток иных картин о войне. Продолжать эту тему можно и должно лишь на новом витке, не повторяясь, иначе она не будет трогать и потрясать сердца. А она должна потрясать. Необходимо свое, личное отношение к войне, а не цитатность, вторичность, пережевывание впечатлений от виденного-перевиденного. И еще — фильмы о войне должны делаться чистыми руками. Ведь не секрет, что удачные фильмы о войне породили двойников, дублеров, бледные подобия, которые опираются не на собственный художнический опыт, а на опыт заемный.

После окончания школы я хотел стать инженером-судостроителем, конструировать корабли. Но, наверное, поступление во ВГИК по возвращении из армии — не случайность. Ведь корабль — что это? «Громада двинулась и рассекает волны»... Это некая новая жизнь, своего рода живое существо. А что делает режиссер? Он конструирует, заново создает жизнь, которой не было прежде. И надо рисковать, придумывать. Тут нельзя брать испытанную, старую конструкцию. Ведь наша точка зрения на прошедшую войну все время углубляется, уточняется.

В советском кинематографе военная тема — одна из ведущих, эстетически зрелых, освоенных. Мы привычно говорим «военно-патриотическая» тема, но ведь военной и не патриотической темы быть не может.

Война — это история народа. Рассказывая о войне, мы воссоздаем эту историю. Искусство находит, открывает миру подлинных героев истории, реально существовавших и вымышленных, простых и выдающихся. Если бы не литературный и гражданский подвиг Сергея Смирнова, мы бы многого не узнали о героях Брестской крепости. Если бы не герои военного экрана — Алеша Скворцов Владимира Ивашова, полковник Серпилин Анатолия Папанова, солдат Лопахин Василия Шукшина, — мы были бы духовно беднее.

Еще в тяжелые годы войны фильмы о войне были для нас нравственной опорой, светом надежды и мужества. Особенно если в основе их была хорошая литература — «Радуга», «Два бойца», «Жди меня». Константин Симонов вообще был кумиром молодежи моего поколения — как поэт, хроникер и летописец войны. Он был для нас настоящим мужчиной, сочетавшим в своем облике и творчестве мужскую откровенность и доброту, великодушие, которые тоже бывают лишь у настоящего мужчины. И потом он был военным корреспондентом и тоже воевал, пусть «с «лейкой» и блокнотом». И в нем для нас было заключено чувство войны, ее искренняя лирика и героизм без фразерства. Когда после Победы я служил в советских войсках в Германии и занимался там самодеятельностью, мы поставили в нашем армейском любительском театре именно Симонова — «Русский вопрос». Пьеса была насущной, важной. На 50-летие писателя я подарил ему нашу афишу к спектаклю, где было написано: «Художественный руководитель — гвардии старший лейтенант В. Ордынский».

Герои фильмов о войне — отдельная тема серьезного разговора. Когда мы говорим о нашей экранной классике, то всегда вспоминаем Максима, Чапаева, бывшего фронтовика Егора Трубникова, солдата Лопахина, молодогвардейцев, людей обыкновенной или исключительной судьбы, но тех, кто предстает перед нами в минуты наивысшего подъема духа, людей, способных к поступку.

Вот — герои, а не те невыразительные фигуры, которые порой, как тени, движутся на полотне экрана. И тут мы вплотную подходим к проблеме собирательного образа нации в наших фильмах. У нас были такие попытки в 30-х годах — создать обобщенный образ народа. Недаром многие герои фильмов тех лет запали в душу навсегда.

Сейчас же, после плодотворных, глубинных поисков, находок и открытий, после фильмов 60-х годов (о них я уже говорил, назову еще картину «Летят журавли»), после таких суровых и точных по отбору героев, по бытовой, окопной правде произведений, как фильм «Они сражались за Родину», после таких грандиозных полотен, как «Освобождение» Ю. Озерова, где

масштаб войны как стратегического действия точен и неприкрашен, — после всего этого мы порой сталкиваемся в наших сегодняшних фильмах о войне с каким-то запоздалым «неореализмом».

Считается, что нужно снимать людей короткофокусной оптикой, чтобы было вытянуто лицо. Вроде как бы неприлично показывать гармоничного и красивого человека. Мол, мы уж это знаем, нас этим обкормили. Но одно дело — лакировка, а другое — эстетика.

Мне кажется, что вопрос о положительном и отрицательном герое у нас расчленяется искусственно. Нет злодеев в жизни. Есть люди, которые обманываются. Есть обстоятельства, с которыми человек не смог совладать. Есть малодушие. Вся наша великая русская литература учит нас искать человеческое в человеке, объяснять человека даже злого, даже подлого, раскрывать противоречия человеческой натуры и судьбы, их контрапункт, парадоксы. Много ли злодеев у Толстого? У Чехова? У Достоевского даже?

Думаю, что в 60-е годы, обратившись в наших фильмах к простому человеку на войне, мы вышли на новый уровень постижения народной жизни, углубили и расширили эстетическое и нравственное познание правды, углубили меру реализма. Такие герои неисчерпаемы, как сама жизнь, но в какой-то мере этот пласт жизненного материала уже выбран, освоен. Что же касается наших сугубо военных людей, военачальников, полководцев милостию божией, военных стратегов — здесь еще необходим очень серьезный и тщательный поиск.

А ведь у нас так много талантливых полководцев! Но полководческая деятельность — это искусство, которое действительно трудно поддается художественному воплощению на экране. И часто на экране этот процесс заменяется иллюстрацией результатов.

Мне вспоминается давний фильм Ф. Эрмлера «Великий перелом». В нем было много наивного, но была попытка понять, разобраться, в чем состоит мужество солдата и доблесть полководца. А в фильмах последних лет прославленные полководцы выглядят на экране не полнокровными характерами, но блеклыми схемами. А ведь исторические личности и события нуждаются в особенно пристальном исследовании.

Хочу добавить следующее. Нашему военному кинематографу очень вредит обильно разросшийся «детективно-вестерновый» жанр, который сводит смысл фильма к тому, кто кого быстрей догонит и кто кого ловчей убьет. Частенько в таких фильмах нет даже сюжетной четкости и неясно, зачем войска идут, куда идут, что будет, если дойдут, и что — если не дойдут. От отсутствия большой цели, без которой не может быть фильма о войне, отсутствия замысла картина превращается в набор трюков и оглупляется на всех уровнях — от сюжетного до нравственного. На кого же это рассчитано? Помню, будучи совсем мальчишкой, еще до войны, играя в красных и белых, обожая приключенческие картины, мы с недоумением все же смотрели фильм «Если завтра война», где двое бойцов садятся на одну лошадь и рубят врагов саблями, один — справа, другой — слева.

Война — противоестественное состояние мира и человека. Наш кинематограф правдиво и строго исследовал психологическую сторону противостояния «человек и война». Особенно пронзительно прозвучала эта нота в теме «женщина на войне» — в таких фильмах, как «А зори здесь тихие...» Станислава Ростоцкого и — как продолжение этой темы — в недавнем фильме молодого режиссера Аркадия Сиренко «Ветераны». Ведь женщина на войне — это вдвойне противоестест-

венно. А они, милые героини этих лент, даже не понимают, что они — героини...

Не нами созданное противоречие нашей сегодняшней, вот уже сорок лет мирной жизни в том, что мы, отстаивая мир, выступая против войны, должны, обязаны быть готовыми к войне. Но мы верим в торжество разума над безумием. Ведь в наше время запасы ядерного оружия на планете столь велики, что новая война грозит обернуться катастрофой для всего человечества.

Чтобы картины об армии в мирные дни были современными, авторы их должны руководствоваться тем же высочайшим чувством долга и ответственности, которое движет солдатами на войне. Не следует, думаю, в фильмах о современной армии преуменьшать тяготы и опасности, с которыми встречаются солдаты и командиры. Современная армия, современные воины — это мужчины, которых я увидел в фильме «Случай в квадрате 36—80», мастерски владеющие сложнейшей военной техникой, исполненные той самой доблести, вечной доблести воина, которая сегодня состоит в том, чтобы быть готовым выполнить свой священный долг защиты Отечества в самых сложных обстоятельствах. Таким героям я верю.

О людях с чистой совестью

Тимофей Левчук

Беседу ведет С. Тримбач

— Тимофей Васильевич, в год Великой Победы нашего народа над фашизмом вы были молодым офицером, и война еще не успела стать для вас прошлым. Но вот минуло сорок лет. Как повлияли годы мирной жизни на ваше отношение к военной истории?

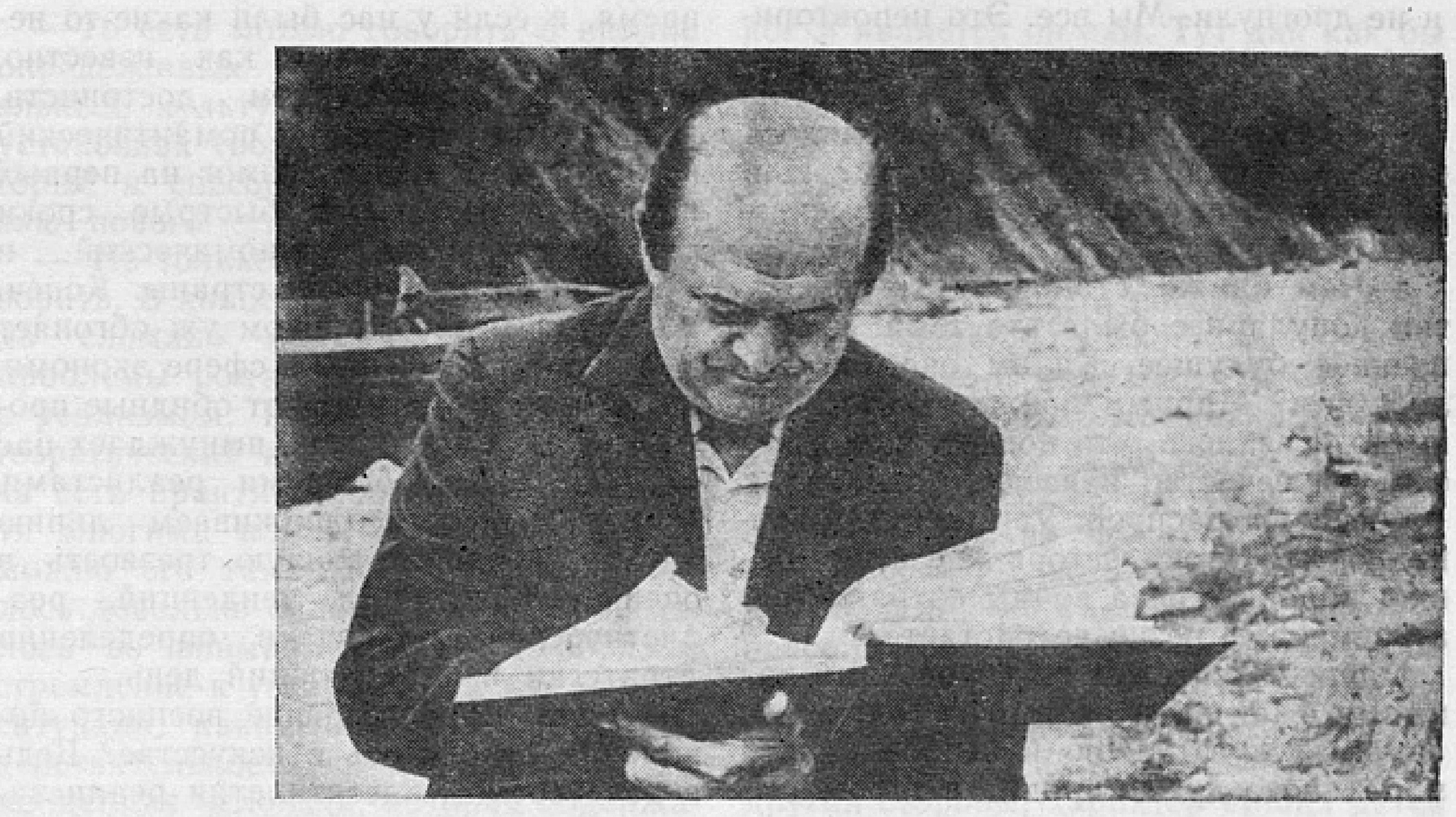
— Трудно ответить однозначно. Ведь нужно объяснить, как изменился ты сам, а сделать это непросто.

Война с фашизмом для нашего поколения — важнейшая часть биографии. Испытав нас на прочность, на излом, война сформировала нас такими, какими мы остаемся и по сей день. Те четыре года вобрали в себя столько, что хватит на целую жизнь. Удивительно ли, что война не оставляет нас, живет в нас. В чем-то изменяясь, конечно. В чем-то, но не в главном, нет. Советский народ доказал всему миру не просто силу своего патриотизма, но и мощь нового социального строя, коммунистической идеологии.

Это и было самым главным итогом второй мировой войны, итогом, который сегодня на Западе далеко не всем, конечно, пришелся по сердцу. Но переписать историю заново не дано, к счастью, никому.

— А как именно вас изменила война?

— Хорошо известно, что немногие в самом начале войны думали, что она продлится так долго. Помню, 23 июня я сидел в вагоне поезда, направлявшегося к границе. В районе Жмеринки прошел вдруг слух, что наши прорвались на территорию противника на


Тимофей Левчук

глубину в несколько сот километров. Некоторые искренне горевали по поводу своего опоздания к месту событий. Отрезвление пришло, к сожалению, слишком быстро.

У меня, в общем-то, не было особых иллюзий. Дело в том, что в начале сорок первого года мне довелось быть на переподготовке в районе западной границы. Убедился — если будет война, то тяжелая, страшная, длинная. И когда она началась, прощался с родными так, как прощаются навеки. Слишком хорошо понимал: в такой войне уцелеть — сложно. Я не был, конечно, пессимистом, свято верил в нашу победу. И вовсе не чувствовал себя заранее обреченным. Но когда представляешь себе характер войны, неизбежно начинаешь трезво оценивать ситуацию.

Хотя разве мог я предвидеть все, что пришлось узнать за четыре военных года? Какие же бездны нам открылись! Весь ужас падения человека... Фашизм — последняя ступень этого падения. И это в двадцатом-то веке, который на заре своей обещал, казалось бы, совсем другое. Если бы мы видели только это, можно было бы отчаяться. Но нам открывалось и другое. Готовность человека пожертвовать собой — ради друга, ради спасения жизни ближних. Нет, среди нас не было фанатиков, и героизм солдатский был вовсе не плакатный, не книжный. Он рождался из живого, непосредственного движения души и диктовался конкретными обстоятельствами. А дружба? Настоящую цену ей мы узнали именно на войне. И как же горько было терять друзей! Привыкнуть к этому нельзя. Даже в огненном аду боя, когда смерть подбирается к тебе вплотную.

Но главное, пожалуй, для нашего поколения заключалось в том, что мы убедились в силе коллективизма. К концу войны само словосочетание «советский народ» наполнилось громадным смыслом, вызывало чувство гордости, святой трепет. Мы выстояли в страшной битве ценою огромных жертв

и не дрогнули. Мы все. Это неповторимое чувство, чувство народа-победителя.

— Скажите, каким представлялось будущее тогда, в сорок пятом? И в какой степени сбылось то, о чем мечталось в ту пору?

— Чем ближе становилась победа, тем популярнее была эта тема: послевоенное будущее. Каким оно рисовалось нам? Мирным прежде всего, конечно. Казалось, что после таких ужасов человечество навсегда откажется от военных распрей. Увы, сегодня очевидно, что уроки истории не всем пошли впрок. Угроза войны сохраняется, а временами резко возрастает.

Наши победы над гитлеровскими армиями были результатом не только военного искусства, но и непобедимости морального духа народа, и огромного роста экономического потенциала страны. Страны разоренной, разграбленной. В самые трудные военные годы значительные территории и немалые человеческие ресурсы были исключены из промышленного и сельскохозяйственного производства. И тем не менее войска неизменно получали все, что было необходимо, арсенал пополнялся новыми и новыми видами техники. К концу войны мы во всем превосходили по технике фашистские армии. Надо ли удивляться тому, что наши мечты о будущем имели отчетливую романтическую окраску. Ведь если мы смогли сделать все это в таких условиях, то уж после войны... Было счастливое ощущение какой-то былинной силы.

Сегодня можно сказать наверное, что мы несколько переоценивали роль субъективного фактора в жизни общества. Кому-то, быть может, захочется сегодня упрекнуть нас за это, увидеть здесь чуть ли не источник некоторых наших сложностей. Но это если смотреть внеисторически, подходить абстрактно. Такими нас сделало само время, и если у нас были какие-то недостатки, то ведь они, как известно, являются продолжением достоинств.

И потом именно романтический взгляд на будущее помог на первых порах — в невиданно быстрые сроки мы восстановили экономический и культурный потенциал страны. Конечно, когда мечта слишком уж обгоняет реальность, особенно в сфере экономики, неминуемо возникают обидные противоречия. Сама жизнь вынуждает нас сегодня быть бо́льшими реалистами. И мы горячо поддерживаем линию партии, предполагающую трезвость в оценке объективных тенденций, реалистический подход в определении стратегии на завтрашний день.

— А как мировоззрение военного поколения отразилось в искусстве? Ведь в послевоенные десятилетия реалистический метод познания действительности во многом обогатился благодаря появлению новых, непривычных для нашего кино произведений.

— Да, достаточно назвать «Балладу о солдате» Г. Чухрая, «Судьбу человека» С. Бондарчука, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля и ряд других известных, памятных картин. Примечательно, что многие из них о войне — каждый рассказывал о том, что хорошо знал. Война тогда еще не стала для нас прошлым, но все же отдалилась на некоторое расстояние. Как поражались мы тогда неисчерпаемости человеческого духа, разнообразию его проявлений! С какой остротой еще раз почувствовали боль утрат, их невосполнимость...

Когда смотришь фильмы тех лет сегодня, понимаешь, что их могли сделать художники, которые сами прошли войну, сохранив и даже укрепив веру в человека. Отсюда поразивший весь мир гуманистический пафос этих картин, отсюда при всей реалистичности — романтический взгляд на героя. Это исповедь военного поколения.

— То есть можно говорить о вполне определенных идеологических, социальных, культурных, психологических установках творческого поколения, которые и способствовали возникновению нового стиля в кинематографе...

— Не только можно, но и нужно говорить. В конце 50-х — начале 60-х было сломано немало копий вокруг проблемы романтизма, его отношений с реализмом. Тогда это был не чисто теоретический вопрос, а самый что ни на есть практический, жизненный. Хотя многими новое направление, если можно его так назвать, воспринималось довольно однозначно — принималось во внимание главным образом стремление к узнаваемости жизненных ситуаций, каких-то внешних примет действительности и игнорировалась концепция человека, которая содержалась в фильмах. А ведь эго главное. Скажем, много писалось тогда о картине «Два Федора» Марлена Хуциева — его стиль и представлялся чем-то вроде эталона реалистического кино. Под «реалистическим», правда, понималось опять-таки жизнеподобие, умение достигать иллюзии полной достоверности изображения. Но ведь фильм того же Хуциева, образ фронтовика, созданный в этом фильме Шукшиным, не объяснить одним лишь жизнеподобием. В картине надо прежде всего почувствовать авторскую нежность к герою, бесконечную веру в него, в простую, не мудрствующую человечность.

И это особенно ясно понимаешь сегодня, когда Хуциев поставил фильм «Послесловие», где также есть образ фронтовика, ветерана войны, сыгранный Ростиславом Пляттом. Рядом с фигурой зятя, представителя послевоенного поколения, отчетливее проявляется романтическая влюбленность героя Плятта в жизнь, его почти безграничная вера в то, что человек может все, что истинным творцом своей личности является он сам. Тут дан как бы обобщенный портрет поколения, прошедшего войну...

— Хотелось бы узнать, как вы оцениваете идущих вослед? Чем они отличаются от вас?

— Мы — это поколение отцов, а теперь уже и дедов, и потому вопрос не совсем правильно поставлен. Ведь речь идет не о каких-то чуждых друг другу возрастных, социальных группах — мы и дети наши, внуки являемся в прямом и переносном смысле одной семьей. Различия между нами, конечно, существуют, но это различия между людьми, составляющими единое целое. И в этом проявляет себя мудрая диалектика жизни. Да, наши дети не во всем похожи на нас — они, быть может, трезвее нас, практичнее. Но, с другой стороны, характер наших детей вырос из нашего опыта.

— А что вы можете сказать о подходе к военной теме, который характерен для новых, не знавших войны поколений? Отличается ли он от вашего подхода?

— Различие простое: для нас война — часть биографии, для наших детей и внуков — это уже память о тех жертвах, которые принес советский народ во имя победы наших идеалов. А принципиальной разницы здесь быть не может, да ее и нет.

Сколько раз я «шагал» дорогами войны со своими внуками, расстелив на полу карту! Разве передашь то волнение, которое охватывает тебя в такие минуты? Тут-то и чувствуешь, сколь нерушимы наши узы, сколь близко и понятно им то, что пришлось пережить нам. И вот сейчас один из внуков, Тимош, служит в армии. Судя по отзывам его командиров, делает он это достойно, чем я не могу не гордиться.

— А как вы относитесь к работам молодых режиссеров, которые снимают сегодня фильмы о войне?

— Работы эти очень разные, соот-

ветственно, неодинаковое к ним и отношение. Очень интересно, на мой взгляд, работают молодые кинодокументалисты. Они умеют находить нетрадиционные решения. К примеру, цикл фильмов белорусского режиссера В. Дашука «У войны не женское лицо» по-новому рассказал о подвиге женщин на войне. Волнующей получилась картина киевлянина В. Артеменко «Солдатские вдовы». Вообще работы последних лет доказывают, как много еще могут сделать документалисты, используя хроникальный материал. Вот недавно вышел на экраны фильм «Маршал Жуков. Страницы биографии» (под командованием этого замечательного полководца довелось воевать и мне — на Курской дуге, во время Корсунь-Шевченковской и Ясско-Кишиневской операций). Успех в прокате несомненный, и какой! Стало быть, нужно быть смелее, понастойчивее в работе с военными кинодокументами.

Что касается художественных, игровых картин, тут дело обстоит сложнее. Быть может, я не совсем прав, но молодым, войны как таковой не видевшим и не пережившим, браться за этот материал довольно рискованно. Я уже не говорю о тех случаях, когда режиссер принимается за работу только потому, что есть под рукой сценарий о войне. Но даже если это не случайная, выношенная картина... Слишком часто чувствуешь, что ее создатели войны не видели. Неправомерно, разумеется, осуждать их за это, я о другом. Для меня война — часть меня самого, а для них — материал, который служит творческому самовыражению художника. Тут есть разница, и она принципиальна. Для меня, по крайней мере.

— Но ведь вы же сами утверждали, что для молодого поколения Великая Отечественная война не является сегодня отвлеченным событием из учебника истории. Что это часть и нашей духовной биографии. Обращение молодых к военной теме в этом смысле закономерно.

— Бесспорно — у нас у всех, воевавших и невоевавших, была одна война, забыть которую нельзя.

И все же... Каждое поколение рассказывает прежде всего о себе, так или иначе это исповедь, если, конечно, рассказ искренний. И вот когда я вижу, что совсем молодые ребята берутся с ходу за военный материал, то невольно думаю: лучше бы им его не трогать. Ведь есть что рассказать о своем, пережитом лично. Я приветствую фильмы «Подранки» Н. Губенко, «Ночь коротка» М. Беликова, где авторы рассказывают о войне, ее последствиях сквозь призму личного опыта, обращаясь к детским воспоминаниям, связанным с войной, первыми послевоенными годами. Вы расскажите о своем, о близком, тогда уж идите дальше. А если не умеете о своем, то можете ли рассчитывать, что получится о чем-то таком, что есть достояние всеобщее, ставшее опосредованным опытом. Так, мне кажется, нужно ставить вопрос. Хотя однозначно отвечать на него не следует. Особенно в тех случаях, когда речь идет об истинном таланте.

— Но если вспомнить Эйзенштейна с его «Стачкой» и «Броненосцем «Потемкин»...

— Эйзенштейн — вообще исключение. Как и Довженко. К тому же, помимо огромного таланта, у них до прихода в кино был за плечами большой и разнообразный жизненный опыт, которым сегодня мало кто может похвастать в двадцать с небольшим лет. Неприятно бывает видеть, как молодой человек слишком уж рьяно стремится в кино к самостоятельной постановке, не очень задумываясь над тем, созрел ли он для такой работы или нет. В итоге на экране возникает какая-то киношная скоропись, часто бессвязная и маловразумительная.

— Я смотрел недавно картину «Во-

доворот» вашего ученика Станислава Клименко, поставленную по хорошо известному роману Г. Тютюнника. В титрах этого фильма значитесь и вы как художественный руководитель постановки. На экране рассказывается как раз о предвоенной деревне и о первых днях войны. Вы, наверное, отговаривали своего ученика от этой работы?

— Сомнения были, как им не быть? Знаете, они окончательно рассеялись в тот вечер, когда молодой режиссер показывал фильм своим землякам в одном из сел на Киевщине. Был там и я. Как смотрели люди эту картину! Полностью отдаваясь происходящему на экране, безоговорочно веря в то, что им рассказали авторы. Выше награды, чем такая зрительская вера, нет, наверное.

— Что ж, это доказывает...

— Нет-нет, это нисколько не противоречит сказанному. Обращение к материалу Великой Отечественной предполагает громадную ответственность, ибо речь идет о святых наших чувствах. Нельзя допустить того, чтобы чувства эти подвергались риску обеднения. Нужен заслон на пути тех, для кого прошедшая война лишь повод для непродуманных экспериментов.

— Вы ушли на фронт, уже закончив институт, дипломированным режиссером с опытом работы на киностудии. Приходилось ли задумываться в годы войны, что когда-нибудь вы станете работать с этим жизненным материалом как художник? Если да, то можно ли припомнить, как именно это вам представлялось?

— В первые два года войны — нет, не думал. Да и странно бы, вероятно, это выглядело. Слишком тяжелые испытания выпали на нашу долю, просто не хватало сил помыслить о происходящем в каком-то ином измерении, ином ракурсе. Но вот в сорок третьем году под Харьковом мне посчастливилось встретиться с Довженко. Видел я его не первый раз, но тогда он поразил меня особенно. В первую очередь своим презрением к врагу — видел я его во время бомбардировки, на которую он, казалось, не обращал никакого внимания.

В Довженко всегда жил художник эпический — он обладал поистине чудесным умением видеть сиюминутное как вечное (конечно, если сиюминутное того заслуживало, если действительно содержало в себе и другой, более высокий жизненный смысл). И вот тогда-то я услышал от Довженко (много позже я прочитал подобное в одном из его писем) рассуждения о том, как важно для будущего фиксировать исторические события. Он приводил пример с запорожскими казаками, которые хорошо и славно жили, но не оставили после себя никаких документальных свидетельств. «Так нельзя,— говорил Довженко. — Пишите, обязательно пишите...»

Эти слова естественно запали в память. Записывать что-либо было почти невозможно. Ведь дневников мы тогда не вели. Но все чаще я задумывался о том, как будут восприниматься потом, после, события, участниками и свидетелями которых нам довелось стать. Виденное, пережитое поворачивалось в сознании, обретало какие-то новые формы. Помню, что мы с писателем Аркадием Первенцевым, с которым переписывались, мечтали даже создать два фильма: «По дорогам войны» и «По дорогам тыла».

По-иному начали восприниматься и солдатские подвиги. Ведь не случайно послал я однажды Довженко фронтовую газету, где описывалось, как один из наших солдат-резервистов бутылками с зажигательной смесью поджег в бою семь вражеских танков. Я был счастлив увидеть затем этот эпизод, преображенный рукой мастера, в одном из довженковских произведений.

— Как закончилась для вас война?

— Едва ли была здесь единая точка, скорее многоточие. Война никак не отпускала, даже после того, как прозвучал последний выстрел. Возвращаясь в сорок пятом с победой, мы шли по местам жестоких боев, которые вели войска нашего 2-го Украинского фронта на земле Румынии, Венгрии, Чехословакии, и память постоянно воскрешала совсем еще недавние события. Вот граница Австрии и Чехословакии. Здесь уже после капитуляции гитлеровской Германии пришлось принять бой с группой эсэсовцев, здесь погибли те, кто уже мысленно был дома и обнимал своих родных и близких. Разве можно забыть такое?.. Вот чехословацкий город Йоглава, где мы, девять связистов, вынуждены были вступить в бой с еще одной недобитой фашистской частью. Румыния... И, наконец, заветный миг встречи с родной землей, когда мы проходили мимо нашего пограничника и изо всех сил кричали все вместе: «Ура!»

...Шли по родным полям, встречая страшные картины разрушений. А руки уже просились в работу — даже на короткой остановке хлопцы бросались к косарям (а этими косарями были, конечно, женщины да старики) и сами брались за косы. Командиры специально затягивали команду «По машинам!», давая возможность бойцам отвести душу...

Возвращение на Родину... Об этом можно сделать целый фильм! Даже странно, что он до сих пор еще не сделан. Чего стоит одна только минута, когда ты перед дверью, за которой ждут тебя жена и дочка, выросшая без тебя!..

А вернуться в кино из армии оказалось не так-то просто. Помог Довженко.

— В основном в 60-е, 70-е годы вы ставили фильмы на военную тему. Пришли вы к этой теме не сразу — почему так получилось?

— Так сложились обстоятельства. Во-первых, «малокартинье» — трудно нам было стартовать. Пришлось начинать с лент документальных, с фильмов-спектаклей. Впервые я обратился к военному материалу в конце 50-х, работая над второй серией «Киевлянки». Я люблю этот фильм, хотя и знаю, что драматургическая рыхлость ослабила его.

— Чем руководствовались вы, работая над последующими фильмами о Великой Отечественной?

— Я большой патриот Киева. Многие мои картины так или иначе связаны с историей города. Когда я узнал, например, о деятельности киевских подпольщиков, мне захотелось рассказать о них. Так появился фильм «Два года над пропастью». Тогда многие увлекались документализмом, и я в том числе. Но это не была дань моде. Отнюдь. Следовать моде я никогда не стремился. Наверное, поэтому один из критиков недавно назвал мой фильм «Если враг не сдается...» традиционным по форме. Это прозвучало как упрек, а по мне — чего же стыдиться того, что сделано раньше, в том числе и тобой же?

Фильм «Два года над пропастью» стал для меня очень важным этапом, это был опыт прямого, честного общения с подлинным жизненным материалом, который не потерпел бы никаких недомолвок, приукрашивания, эффектной «подсветки». После этой картины мне еще больше захотелось продолжать разговор о войне. Тем более что я, благодаря помощи сценаристов В. Смирнова и И. Болгарина, встретился с людьми совершенно замечательными — Сидором Артемьевичем Ковпаком и героями его партизанского соединения.

— Но по сравнению с «Двумя годами...» ваша «Дума о Ковпаке», да и

последующие картины, имеют вполне отчетливую эпическую окраску. Что обусловило жанровую коррекцию?

— Эпичность фигуры Ковпака отметил еще Довженко, о чем он и написал однажды. В нем действительно было что-то легендарное, связывавшее его с героическим прошлым народа, с традициями. Партизанское движение вообще немыслимо без традиций, и Ковпак был их живым воплощением. Знаменитый его закон, гласивший: «Для меня всэ одно, хто ты, хоч сам генэрал, бери винтовку и воюй, а там побачим, що з тэбэ выйдет», — был продиктован народной традицией доверия к делу и сомнения в слове, которое делом еще не подкреплено. Не потому ли и раскрывались так люди у Ковпака, что он зорко видел, где истинное, а где показное.

Но как снять фильм о таком человеке, о людях, которые воевали вместе с ним? Мы решили максимально приблизить условия съемки к тем, в которых жили наши герои. Жили в лесу, в обстановке, которая невольно нас всех объединяла. Каждый день уходили «на задания»... А иначе, я думаю, у нас бы просто ничего не получилось. «Люди с чистой совестью» — так назвал свою книгу о ковпаковцах Петр Вершигора. Совесть чиста, когда люди во главу угла ставят дело...

— Эпос и есть, быть может, человеческое дело, деяние в его чистом, так сказать, виде — очищенном прежде всего от пустых, зряшных, туманящих суть слов.

— Наверное, так. И потом произведению искусства трудно обрести свойство эпичности, пока события, о которых оно повествует, не стали окончательно прошлым, пока живы люди, в этих событиях участвовавшие. Я вспоминаю, что Александр Корнейчук брался за сценарий о Ковпаке, но довольно быстро оставил свой замысел. «Рано еще», — сказал он мне.

— Тем не менее эпичность явилась в 70-е годы как свойство целого ряда весьма приметных, по-настоящему крупных картин — достаточно вспомнить «Освобождение» Юрия Озерова. Военный эпос наших дней воскрешает в памяти и знаменитые фильмы 20—30-х, ставшие советской и мировой классикой. Что же пробуждает в художниках эпическое сознание?

— Ну, на эти вопросы критики должны отвечать, а не режиссеры.

Вот о Ковпаке начинали делать фильм еще в 50-е. Ковпака играл сам гениальный Бучма. Не закончили — наверное, рано было. Или точнее — тогда получился бы совсем другой фильм, и не только потому, что делали его другие люди. Как бы очертить эту разницу?

Возьмем фильм «Два года над пропастью». Герои — опять же люди с чистой совестью, с поразительным чувством ответственности за судьбы Родины. Мы это хорошо ощущали и понимали, это вдохновляло нас в работе над картиной. Но их преданность, верность данному слову, данной клятве еще не оценивались нами в эпическом масштабе.

— Иными словами, если брать военный эпос, то это прежде всего глубокое авторское понимание ценности подвига как единства слова и дела, идеального и реального. Ощущение тождества слова и дела, красоты этого тождества — не этим ли живет эпос?

— Проще говоря, эпос — красота человека, живущего всерьез, живущего идеалом, только не книжным, а живым, всамделишным. Довженко замечательно умел это почувствовать в людях, поэтому и фильмы его всегда воспринимались как современный эпос.

— Вы говорили о том, что живая, прямая, так сказать, память несколько затрудняет работу над эпическим произведением. Эпос требует определен-

ной дистанции. Как в этом смысле шла работа над картиной «Если враг не сдается...»? Ведь вы сами участвовали в Корсунь-Шевченковской операции, о которой рассказывает фильм.

— Пространство, на котором эта битва происходила, невелико, его можно объехать за несколько часов. И все же я был рядовым участником сражения, следовательно, видел, понимал, чувствовал далеко не все. Так что в данном случае «прямая память» помешать мне не могла. И потом я не считаю, что память, личные воспоминания всегда и во всем препятствуют эпическому осмыслению событий. Просто личная память — это плацдарм, с которого начинается движение к более сложному художественному уровню познания исторического факта. И тогда факт может стать образом, по-настоящему достойным. Свидетельства же очевидцев, лишенные силы обобщающего начала, всегда субъективны, подвержены влиянию момента, каких-то привходящих обстоятельств.

Именно к такой достоверности обобщающих образов мы и стремились в картине «Если враг не сдается...».

— Сейчас вы работаете над картиной «Государственный обвинитель», посвященной Генеральному прокурору СССР Р. А. Руденко, его участию в деле Пауэрса, нарушившего на шпионском самолете границы Советского Союза. Как связан замысел нового фильма с вашими предыдущими работами о войне?

— Связь тут простая. В основе любого нашего фильма о войне лежит мысль о мире. Этим и определяется угол зрения художника на воссоздаваемые события. Он славит человека, народ, который, смертью смерть поправ, побеждает зло, темные силы, создающие угрозу миру. Наш новый фильм в значительной степени об этом же. То, что произошло четверть века назад, увы, не случайность, о чем свидетельствуют события самого последнего времени. Разнузданная кампания против нашей страны, нашего государства подкрепляется и откровенными преступными акциями. Наш рассказ вновь о людях с чистой совестью, которые противостоят фальши, лицемерию, всему, что определяет политику империалистических кругов на Западе.

— Разделяете ли вы достаточно популярное мнение о том, что произведение уровня «Войны и мира» о Великой Отечественной создаст художник, принадлежащий к новому поколению, родившийся спустя годы после войны?

— Суждение это довольно-таки умозрительно. Разве здесь можно обнаружить какой-либо закон?

Как бы там ни было, нашему поколению нет нужды винить себя в том, что мы мало сделали для увековечивания памяти павших в боях с фашизмом, для создания образа советского человека, вынесшего на своих плечах основную тяжесть борьбы с гитлеризмом. Чем дальше в глубь времени уходят от нас грозовые военные годы, тем живее наша память, тем крепче наши узы с теми, кто идет за нами. Тема подвига нашего народа в Великой Отечественной войне навсегда останется священной для советского художника — вот в чем не приходится сомневаться.

На экране — «Парад Победы»

Вспоминают Павел Азаров,
участник Парада Победы
на Красной площади,
и Алексей Лебедев,
один из кинооператоров,
снимавших это историческое событие

Один день и вся жизнь

Павел Азаров,
полный кавалер ордена Славы

Я уже думал, что никогда в жизни не доведется мне ощутить того великого душевного подъема, какой испытал я, гвардии старший сержант 14-й гвардейской истребительной противотанковой бригады, 24 июня 1945 года на Красной площади в Москве. Но вот сижу в темном кинозале, на экране вспыхивает название фильма — и словно не было этих долгих сорока лет. И я снова там, на мокрой брусчатке Красной площади, в рядах знаменосцев 1-го Украинского фронта. И снова бешено колотится сердце в ожидании перезвона кремлевских курантов, в ожидании той минуты, когда начнется такой желанный и такой выстраданный Парад Победы.

«ПАРАД ПОБЕДЫ»
Снимали фронтовые операторы ЦСДФ. Режиссеры В. Беляев, И. Венжер, И. Посельский. Звукооператоры И. Гунгер, В. Котов, В. Нестеров. Автор текста В. Агатов. Читает Л. Хмара. ЦСДФ, 1945. Картина восстановлена на ЦСДФ в 1984 году.

Мы шли к нему в походных колоннах, под шквальным огнем, в штыковых атаках четыре тяжелейших года и с каждым шагом на Запад, с каждой новой победой мечтали о нем, каким он будет.

Я помню, как в разрушенном окопе на высоте 254,5 неподалеку от Белгорода наводчик нашего 76-миллиметрового противотанкового орудия Илларион Абалкин, указывая на догоравшие перед высотой «тигры», мечтательно говорил: «А хорошо бы, братцы, после победы собрать всю подбитую фашистскую технику: танки, пушки, самоходки, самолеты, на каждой написать: «Эта сволочь уничтожена под Москвой, под Сталинградом, под Курском, под Берлином» — и протащить по Красной площади. Наверное, неделю такой парад бы длился. А то и месяц».

Я помню, как в одном из освобожденных городов в шикарном магазине, из витрины которого мы прямой наводкой били по фашистам, засевшим в доме напротив, заряжающий Проназар Досмухаммедов, восторженно рассматривая шелка и бархаты, вдруг сказал: «Вот, командир, что Проназар придумал: всем победителям гимнастерки шить из шелка, галифе — из бархата. Батыр должен быть красивым».

Нет, дорогой Проназар, не было у нас бархатных галифе. Даже специально пошитую в Германии из трофейного материала форму для сводного полка 1-го Украинского фронта в Москве приказали снять. Заменили обычной. Новой, но обычной.

Да и вообще не было в том параде никакой золоченой пышности. И все же тогда, в сорок пятом, мне, молодому деревенскому парню, казался он необыкновенным. Я видел за годы войны много горя и мало радости. А вот теперь смотрел на экран и все время ловил себя на мысли: как скромен и прост был наш парад. Сейчас иные спортивные состязания открываются с феерической помпой, а тогда... Мы не похвалялись победой. Просто съехались бойцы со всех фронтов к седым стенам Кремля, чтобы доложить народу, партии — враг разбит. Самый страшный враг, когда-либо посягавший на нашу землю.

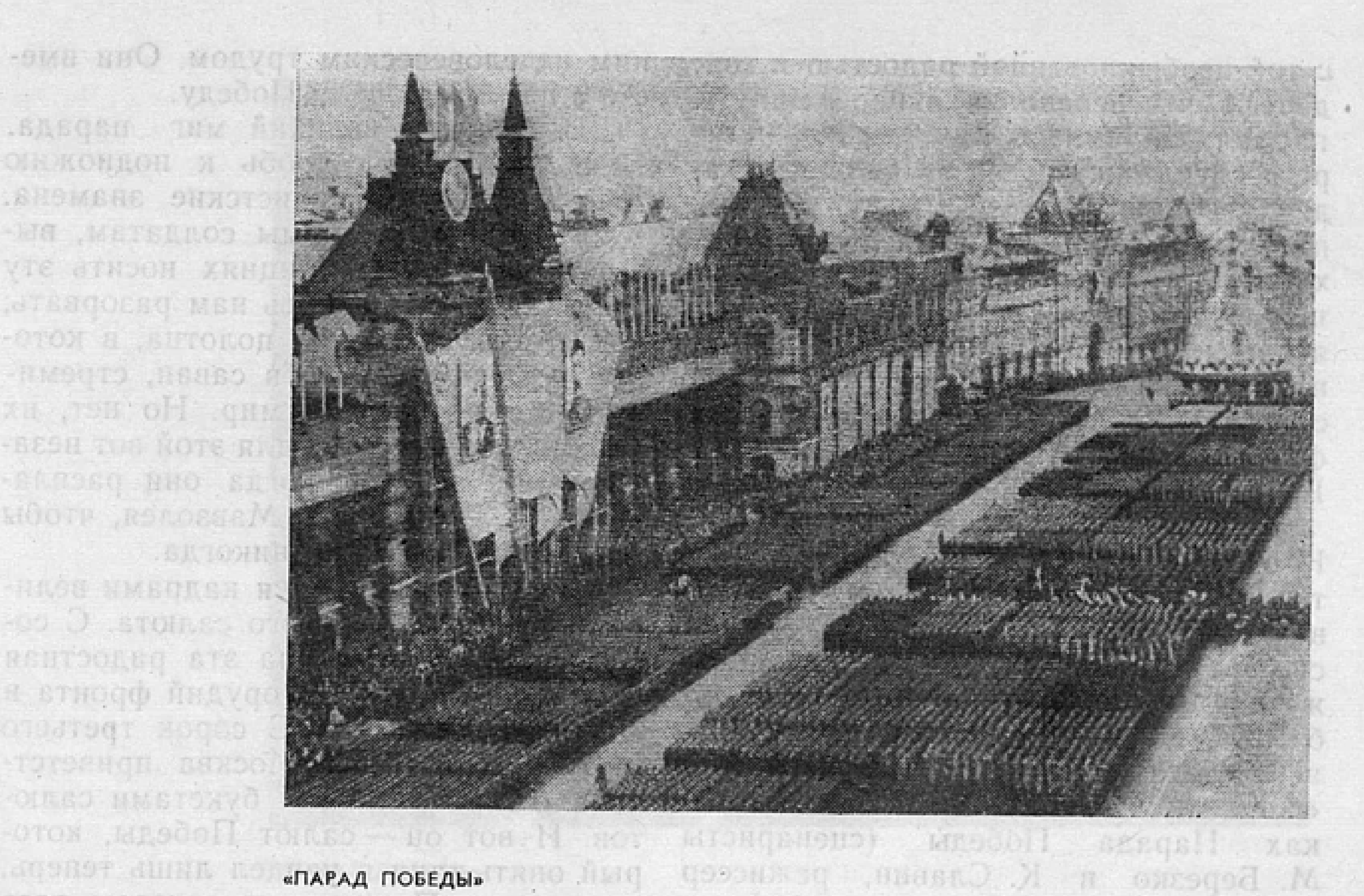
И вот стоят они во всю длину Красной площади — сводные полки фронтов, как стояли в годы войны: от Белого моря до Черного, и никогда, пожалуй, Красная площадь так не символизировала всю нашу страну, ее великое мужество, доблесть, героизм, как в то утро 24 июня 1945 года.

Голос диктора напоминает, как отсюда, от кремлевских стен, 7 ноября 1941 года уходили бойцы защищать родную столицу. И я вижу, нет, не на экране, в памяти своей вижу стылые и пустынные улицы Москвы. Мне девятнадцать, и всего три недели назад меня, молодого тракториста из Орловской области, призвали в Красную Армию. Наш 507-й стрелковый полк стоит в Подмосковье, нетерпеливо ждем отправки на фронт. В ночь на седьмое ноября полк внезапно поднимают по тревоге. Куда? На передовую? Нет! На парад! На Октябрьский парад. Можете представить себе наше состояние: без году неделя в армии — и сразу на парад. Фашисты под Москвой, Гитлер на весь мир кричит, что взял город, а в Москве — Октябрьский парад!

По Горьковскому шоссе, по шоссе Энтузиастов, через заставу Ильича — к центру. Так, походным маршем прошли мы по Красной площади, которую увидел я впервые в жизни. Думал ли я тогда, что снова пройдусь по ее брусчатке? И какой нескорой будет эта встреча? Не помню. Помню лишь переполнявшее душу желание поскорее встретиться с врагом и бить, бить его беспощадно. По Калужскому шоссе прошагали мы до Обнинска, где через три дня приняла наша рота свой первый бой. Какое счастье, что документалисты запечатлели и тот парад на Красной площади — для истории. А что такое «для истории»? Это же для наших детей, для тех, дороже кого нет...

Сколько начинало нас воевать в 507-м стрелковом полку в ноябре сорок первого? Тысячи полторы. Год спустя вышло из окружения под Харьковом чуть больше сотни. Сколько встало нас у противотанковых пушек 14-й гвардейской истребительной бригады в канун великой битвы на Курской дуге? И сколько полегло у искореженных лафетов под Белгородом и на Днепре, подо Львовом и на Висле, на Одере, в Берлине и под Прагой? Страшно представить себе эту цифру. И когда в середине июня счастливого сорок пятого вызвали меня в штаб бригады, чтобы отправить в Москву, на Парад Победы, генерал на прощание сказал: «Помни, сержант, едешь на парад от всей бригады. От тех, кто жив, а больше от тех, кто не дожил».

Экран все листает и листает страницы памяти. ...Камера скользит по застывшим шеренгам. Прибалтийский... Белорусский... а вот и наш 1-й Украинский фронт. Знамя фронта в руках у легендарного Покрышкина. Совсем молодое лицо, а на груди — три звезды Героя Советского Союза. Как хотелось мне на репетициях подойти к герою и поблагодарить его за помощь на фронте. Да все стеснялся. А чего стеснялся? Ведь действительно, сколько раз спасали нас летчики на передовой. Бы-



«ПАРАД ПОБЕДЫ»

вало, налетят фашистские штурмовики: земля столбом, неба не видно. Но стоит появиться его ребятам — гитлеровские асы врассыпную: «В воздухе — Покрышкин!..»

Стрелки часов на Спасской башне подходят к десяти. Из ворот Кремля на коне выезжает Георгий Константинович Жуков. Я тогда еще мысленно посочувствовал маршалу: каково ему верхом. Всю войну с машины на машину, а тут в седле. Но как же он в нем сидел!

Уже потом, тридцать лет спустя, в мемуарах маршала прочитал я, как за много дней до парада начал он тренироваться в манеже. Ну, а уж если Жуков готовился к параду, то можете представить себе, как тренировались мы на плацу Краснокурсантских казарм. За войну научились всему: не замерзать в ледяных окопах и не гореть в огне, совершать марш-броски по сто километров и тащить на себе пушки через реки, сражаться до последнего снаряда и побеждать. Единственное, чего мы совершенно не умели делать — ходить церемониальным шагом. Честно говоря, каждому из нас легче было бы по-пластунски преодолеть те сотни километров, что отмаршировали мы на плацу.

Зато как же красиво шли сводные полки по Красной площади. Я смотрю на экран, вижу восхищенные лица москвичей и гостей столицы на трибунах и вместе с ними аплодирую тем солдатам из своей молодости. Идут победители.

На марше — 1-й Украинский фронт. Пристально всматриваюсь в робкой надежде: а вдруг увижу и самого себя. Увы, я шел на левом фланге колонны знаменосцев, начисто закрытый шелком полотнищ. Мы не встретились. Но все равно встреча с молодостью, встреча

с той необыкновенной радостью и гордостью, что переполняла нас в минуты парада, состоялась. Более того, четыре десятилетия спустя я, наконец, увидел весь парад. Ведь тогда, в сорок пятом, промаршировав на едином дыхании по Красной площади, чеканя шаг по праздничным улицам Москвы, я, как и все участники парада, направился в казарму. А парад продолжался. А когда, некоторое время спустя, фильм вышел на экраны, я был уже в Вене, в своей части.

На Красной площади — техника. Непобедимая наша техника, созданная талантом и героическим трудом советских людей. Наверное, нелепо сравнивать подвиги. Но порой мне кажется, что тем, кто работал в тылу, было подчас труднее, чем на передовой. Недавно я снимался в фильме «Спроси у памяти своей» — об участниках Парада Победы (сценаристы М. Березко и К. Славин, режиссер С. Киселев). В этом фильме несколько кадров посвящено и моей жене — Анне Ивановне, с которой расстались мы в сорок первом в нашей родной деревне женихом и невестой и с которой счастливо встретились в Москве как раз после Парада Победы. Оказывается, всю войну моя Анюта работала в столице на оборонном заводе, куда она была призвана и отправилась по зову сердца, как я — на фронт. Но лишь теперь из ее скупого рассказа перед камерой я узнал, сколько же трудностей вынесла она в те суровые годы. Как вместе с подругами в холод и голод по шестнадцать часов в сутки простаивала у станка, делая артиллерийские снаряды. Как опухали у них руки и ноги, как болело сердце. А болело оно, оказывается, о нас. Всенародной любовью и уважением окружены у нас ветераны войны. Думаю, что этой любви и уважения хватит у нынешнего поколения и на ветеранов тыла. Они заслужили его всем своим четырехлетним нечеловеческим трудом. Они вместе с нами выковали Победу.

...И вот он — великий миг парада. Под барабанную дробь к подножию Мавзолея летят фашистские знамена. Как сочувствовали мы солдатам, вынужденным на репетициях носить эту мерзость. Как хотелось нам разорвать, растоптать зловещие полотна, в которые гитлеровцы, как в саван, стремились завернуть весь мир. Но нет, их охраняли пуще глаза для этой вот незабываемой минуты, когда они распластаются у подножия Мавзолея, чтобы больше не подняться никогда.

Фильм заканчивается кадрами великолепного праздничного салюта. С сорок третьего года шла эта радостная перекличка яростных орудий фронта и московских мортир. С сорок третьего года восторженная Москва приветствовала героев яркими букетами салютов. И вот он — салют Победы, который опять-таки я увидел лишь теперь, на экране. Потому что вечером того незабываемого дня был в числе других участников парада на праздничном приеме в Кремле. Огромные окна Георгиевского зала озарялись всполохами салюта, мы прислушивались к громовым раскатам залпов, и мне, уже бывшему артиллеристу, мечталось об одном — чтобы отныне и во веки веков пушки говорили только в дни народных торжеств. И никогда больше.

После парада сводные полки возвращались на Запад, в свои дивизии, а с Запада на Восток по израненной, обожженной земле шли и шли эшелоны с демобилизованными солдатами. Труженики войны спешили домой: строить, пахать, учить — жить.

И вот уже сорок лет над нашей страной мирное небо. Два поколения выросли и живут в мире — в таком естественном и таком, к сожалению, редком для людей состоянии. Мои дочери, мои внуки знают о минувшей войне лишь из книг и кинофильмов.



«ПАРАД ПОБЕДЫ»

Да еще из моих рассказов. В чехословацком городе Трутков живет молодая женщина Даша Ваштакова. Когда-то, узнав из газет, что я принимал участие в освобождении Праги, Даша написала мне письмо. Между нами завязалась переписка. И недавно я узнал, что в Чехословакии появился мой тезка — ее сын Павел. И я счастлив, что над Дашей и Павлом такое же мирное солнце, что и над моими родными. И пусть так будет всегда. Пусть живущие на земле никогда не забывают страшное слово «война», какой ценой достался нам мир. Память — великое оружие.

Мы, ветераны войны, часто встречаемся с молодыми, рассказываем им о цене победы. И я очень рад, что в наших рядах живет фильм-ветеран. Ему есть что сказать, есть что вспомнить.

Звездный час

Алексей Лебедев,
фронтовой кинооператор

В этот день Москва поднялась рано, да и вряд ли кто-нибудь вообще спал в ту ночь. Не только потому, что был слышен гул моторов. Столица готовилась к Параду Победы.

По особому оживленно и празднично было утром и на Центральной студии документальных фильмов. Фронтовые операторы готовились к киносъемке, о которой мечтали четыре долгих года рядом с солдатами на дорогах войны.

На студии собрались асы фронтового репортажа, вызванные в Москву для съемок Парада Победы. Из поверженного Берлина приехали операторы М. Арабов, И. Аронс, А. Брантман,

Г. Гибер, Г. Голубов, Б. Дементьев, Р. Кармен, К. Кутуб-заде, А. Левитан, Ф. Леонтович, Е. Мухин, М. Ошурков, И. Панов, А. Погорелый, М. Посельский, С. Семенов, В. Томберг, В. Фроленко, С. Шейнин, В. Штатланд; из Восточной Пруссии — М. Беров, Н. Лыткин, Е. Лозовский; из Будапешта, Вены, Праги — Я. Берлинер, А. Гафт, В. Доброницкий, А. Кричевский, А. Лебедев, Ю. Монгловский, А. Фролов, А. Щекутьев, Г. Могилевский; для съемок парада были вызваны снимавшие партизанскую борьбу М. Глидер, С. Гусев, Б. Шер, С. Школьников, Б. Эйберг; ленинградец П. Паллей; операторы, снимавшие возрождение городов и важнейшие события в тылу, — И. Беляков, А. Хавчин, Р. Халушаков, М. Оцеп, Г. Монгловская, М. Сегаль, В. Цитрон, М. Гиндин и другие.

Режиссеру В. Беляеву, создавшему во время войны фильмы «Черноморцы», «69-я параллель», «Народные мстители», «Битва за Севастополь», «Будапешт», было поручено руководство съемками полнометражного черно-белого фильма «Парад Победы».

Кинохроникеры должны были запечатлеть это историческое событие и на цветную пленку. Для съемок цветного фильма были приглашены операторы, проводившие экспериментальные работы по цвету, — Ш. Гегелашвили, В. Домбровский, Ф. Проворов, Г. Рейсгоф и фронтовые операторы Б. Макасеев, В. Микоша, Д. Рымарев и В. Соловьев. Режиссерами цветного варианта стали И. Венжер и И. Посельский.

В 7 часов утра мы прибыли на Красную площадь, заняли точки для съемок, пригляделись в последний раз, примерились оптикой, проверили звук.

По обеим сторонам Мавзолея наши ребята заняли свои места на специально сбитых для нас кубах, откуда им предстояло снимать правительственную трибуну, прохождение войск перед Мавзолеем.

Тем, кто работал внизу, на площади, были поручены съемки крупных планов участников парада — солдат, офицеров, генералов, маршалов. Со многими из них операторы встречались в боевой обстановке: в окопах, на НП, КП, в штабах армий и фронтов. Мне выпала точка на одном из расположенных под крышей балконов ГУМа. Все мы жадно всматривались в радостные и торжественные лица солдат, гордых за свой народ, за то счастье, которое выпало им, воинам Советской Армии, участвовать в параде, имя которого — Победа.

С моей точки на здании ГУМа была прекрасно видна вся Красная площадь. Лицом к Мавзолею выстроились сводные полки фронтов. Овеянные славой алые полотнища развевались над героями Заполярья, защитниками Ленинграда, освободителями Украины и Белоруссии, солдатами, принесшими свободу порабощенным фашизмом народам Европы, участниками последнего сражения войны — битвы за Берлин. На гостевых трибунах у Кремлевской стены наши ребята снимали депутатов Верховного Совета, Героев Социалистического Труда, академиков, ученых, стахановцев, деятелей культуры, членов дипломатического корпуса, представителей иностранных делегаций.

Свинцовые тучи, нависшие над стенами Кремля, напомнили мне о военном параде 7 ноября 1941 года, в съемках которого я тоже принимал участие. Тогда из таких свинцовых туч пошел густой снег, покрывший Красную площадь белым одеялом. Мы снимали в тот тяжелый для Родины день, как сквозь пелену падающего снега проходили перед Мавзолеем Ленина защитники Москвы, которым сразу же после парадного марша предстояло принять бой.

И вот спустя четыре года мы вновь с кинокамерами на Красной площади.



«ПАРАД ПОБЕДЫ». Трижды Герой Советского Союза А. Покрышкин

Но уже совсем другие чувства переполняли наши сердца. Ни хмурое небо, ни дождь не могли омрачить настроение людей, заполнивших Красную площадь. Мелкие капли дождя покрыли брусчатку Красной площади, оттеняя песчаные дорожки, проложенные посредине площади и вдоль шеренги войск, выстроенных для парада. В мокрых касках воинов отражались золотые звезды на древках знамен.

10 часов утра. Сводный оркестр наполнил всю площадь звуками торжественного марша. Как сейчас помню синий чепрак на белом коне маршала Г. К. Жукова. Командующий парадом маршал К. К. Рокоссовский отдает ему рапорт. Могучим «ура!» встречают воины прославленных маршалов, поздравляющих их с победой. Сейчас эти кинокадры стали хрестоматийными, их будут смотреть новые и новые поколения людей, которым, к счастью, довелось родиться после крушения гитлеровского фашизма. А я, глядя на них спустя сорок лет, вспоминаю, как они, эти кадры, создавались в тот памятный день.

Операторы на своих точках спокойно, без лишней суеты фиксируют на пленку все самое важное, интересное на параде. Снимают крупно в сводных полках командующих фронтами, лучших офицеров и солдат...

И наконец все мы сосредоточились на главном: начался торжественный марш. Будто замерли трибуны, когда под резкий барабанный бой двести бойцов замыкающей колонны резким броском швырнули к подножию Мавзолея знамена фашистской армии. И среди них — личный штандарт Гитлера.

Вслед за воинами-победителями на параде прошла боевая техника Красной Армии, сражавшаяся на полях Великой Отечественной войны. Навер-

ное, среди зрителей, которые сегодня смотрят эти съемки, немало тех, кто стоял на деревянных ящиках у станков, с малолетства вносил свой вклад в общую победу на оборонных заводах.

А вечером мы снимали, как всенародный праздник выплеснулся на улицы Москвы. Бесчисленные прожектора бороздили небо. Яркие фейерверки рассыпались разноцветным дождем над всей столицей. Высоко в небе аэростаты подняли стяг с портретом В. И. Ленина. Бесчисленные массы людей заполнили главные улицы Москвы.

Черно-белый вариант фильма «Парад Победы» был выпущен на экраны страны 24 июля 1945 года, цветной — 24 августа.

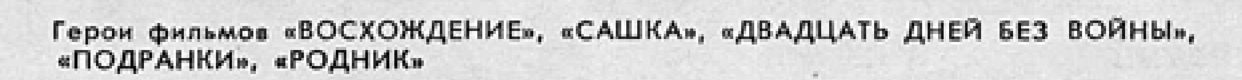
«Есть события,— писала «Правда»,— которые навсегда останутся в памяти народной, будут жить столетия, и рассказ о них будет передаваться из поколения в поколение. К числу таких событий относится исторический Парад Победы на Красной площади в Москве 24 июня 1945 года. Об этом параде знают во всех уголках страны... И вот сейчас народ увидит на экране, как это было. Человек, никогда не выезжавший за пределы своего города и села, отстоящего, может быть, на многие тысячи километров от Москвы, как бы сам присутствует на Красной площади, становится живым зрителем этого незабываемого парада. Именно в этом — значение, сила и ценность фильма о параде: в его документальности, в точности воспроизведения всего, что видела и слышала в этот исторический день Красная площадь».

Мне думается, что и сейчас, спустя четыре десятилетия, тем, кому довелось все это пережить, их детям и внукам, которые наследовали память о Великой Отечественной из семейных альбомов — памятью сердца, исторической памятью,— экран передает всю полноту событий и чувств этого дня на Красной площади. Ради него мы прошагали с кинокамерой все четыре года войны.








Герои фильмов «ВОСХОЖДЕНИЕ», «САШКА», «ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ», «ПОДРАНКИ», «РОДНИК»

кинематограф 80-х. дневник

Полемические заметки Льва Аннинского о фильмах на военную тему; статьи о фильмах «Зачем человеку крылья», «В талом снеге звон ручья», «Мы были счастливы», «Нескончаемый ме́сяц Ковша»; беседа Аллы Демидовой с Иннокентием Смоктуновским; размышления о фильмах Людмилы Станукинас; Константин Славин рассказывает о работе над фильмом «Рядом с солдатом».

Андрей Ташков в фильме «САШКА»


Разборы и размышления

Лаборатория


Ракурс

Тихие взрывы

Полемические заметки

Л. Аннинский

Когда это будет, не знаю:
В краю белоногих берез
Победу девятого мая
Отпразднуют люди без слез.

Поднимут старинные марши
Армейские трубы страны,
И выедет к армии маршал,
Не видевший этой войны.

И мне не додуматься даже,
Какой там ударит салют,
Какие там сказки расскажут
И песни какие споют...

Сергей Орлов. 1975

Как ударили меня десять лет назад эти строки... Что-то близкое мне и самому чудилось, предчувствие какое-то, помню, лет за десять до этих стихов. То есть в самый разгар шестидесятых подумалось как-то совершенно «арифметически»: наступит же когда-нибудь время, и мы, дети сорок первого года, окажемся последним поколением, помнящим войну. И показалось мне это время — из шестидесятых-то годов — невообразимо далеким, почти умопостигаемым. Кругом звучала обновленная фронтовая лирика, и проза наша как бы заново проходила войну близкой памятью: шаг за шагом, год за годом. Я высчитывал будущее холодноватым недоверчивым разумом: в будущем, думал я, нас станут считать людьми, з н а ю щ и м и войну, а ведь мы сами никогда не считали себя таковыми. Мы не сидели в окопах и не ходили в атаку; мы запомнили эвакуацию, очереди, карточки, похоронки... все-таки это был не фронт, и каждый из нас знал, что мы — поколение, с п а с е н н о е от войны. Мысль о том, что именно нас спросят, какая она, война, наполняла мою душу смесью боли, стыда и тоски, которые я не мог объяснить себе. Мучительно было представить, что когда-нибудь уйдет из памяти людей фактура войны, «проза памяти», так много стоившая нескольким поколениям, хотя умом я знал, что это неизбежно. Не умея примирить эти мысли, я не рискнул додумывать их до конца, я их прогнал. Тогда это оказалось нетрудно: еще так далеко было до семидесятых годов! — восьмидесятые же и вовсе казались абстракцией.

Какая напряженная, скорбная, возвышенная, романтическая поэтика входила тогда в наш кинематограф через память о войне! П о э т и к а отвоевывала экран у о п ы т а. Условность и символика теснили описательную натуральность. Оглядываясь теперь, видишь, что подростки сорок первого года, те самые, которым будущее сулило оказаться последним из поколений, помнящих войну в ее каждодневной реальности, в искусство внесли как раз возвышенный, поэтический ее образ. Встав рядом с поколением фронтовиков, рассказывавших о воочию виденном, эти молодые добавили в общую картину какие-то пронзительные, чистые, словно из легенды взятые краски. Помните «Мир входящему»? Алов и Наумов: содружество художника, «поспевшего» на фронт, и художника, на фронт «не поспевшего», — странное, парадоксальное, непривычное для тех лет соединение точной фронтовой фактуры и напряженной, «запредельной» символики, словно бы перелетающей через факты куда-то в романтический зенит. А «Крылья» Шепитько! Предсмертные виражи падающего самолета. Ни запаха бензина, ни гари пороховой — лебединая песнь, стон, крик скорбный. И так до самого «Восхождения» у Шепитько война — Голгофа духа, песнь предсмертная — на месте солдатски точной быковской прозы... Один кинокритик воевавшего поколения, помню, ахнул, увидев в фильме невоевавшего режиссера сказочно белоснежный блиндаж: да как же он сумел это узнать, увидеть эти березки, которыми обшиты стены, — ведь он там не был!..



«РОДНИК». Режиссер А. Сиренко

Дело даже не в березках. Дело — в их ритме. В художественном дыхании, в образной и эмоциональной установке. Кинематограф шестидесятых годов отталкивался от опыта своих предшественников, от того, что называлось тогда «унылым описательством», он искал правды обобщенной, обнаженно трагической. Поколение невоевавших художников не просто включилось в этот поиск — оно во многом и определило его «облик». До скудного быта эвакуации, до замерзших чернил и зажатых в кулаке продовольственных карточек надо было еще дострадаться памятью, а память — парила. Это потом, позже пришли в искусство люди, для которых послевоенный бедный и неустроенный быт оказался естественной точкой отсчета, люди «сорокового года рождения», но «дети войны», помнившие ее начало, помнившие ту жизнь, в которую война ворвалась, — отсчитывали от другого. Они отсчитывали от мечты, в цвета которой окуталась в их сознании рухнувшая предвоенная реальность... Нет, война так и не стала для них ни «бытом», ни «жизнью». Концом быта, сломом жизни — катастрофой, бедой, катарсисом, — но не тем, от чего можно отсчитывать будни.

Стилистика поэтической легенды, окрасившая войну в нашем молодом кинематографе шестидесятых годов, дала не только великие ленты, пронизанные трагизмом и скорбью, — она дала и свои стереотипы. В семидесятые годы этот стиль, обработанный и обкатанный, уже гулял в качестве хорошего тона...

●

Образная логика такая. Зеленые веточки хорошо смотрятся на фактуре бревен. Но на фактуре обгорелых бревен они смотрятся еще острее. Киноязык! Бегущие люди — вообще образ впечатляющий: весьма сильно он действует, когда бегут люди в телогрейках; однако когда в толпе военного времени бегут дети с огромными барабанами и трубами, киноязык еще более выигрывает. Если вместо лошади плуг волочит корова...

Я знаю, какая неожиданная ассоциация возникает при этих словах. Вспоминаются сцены из фильма «Председатель»... так нет, не то; не тот старый фильм я имею в виду, а главное — не то направление киноискусства. Я имею в виду, что корова, впряженная в плуг вместо лошади, отлично смотрится силуэтом: красиво и странно. Еще лучше, если корова тащит не плуг, а обломанную плоскость немецкого самолета. Вот это уже киноудар!

В таком переживании контрастов есть своя внутренняя логика, и само по себе обыгрывание кинофактур ни плохо, ни хорошо. Существенна — цель такого обыгрывания.

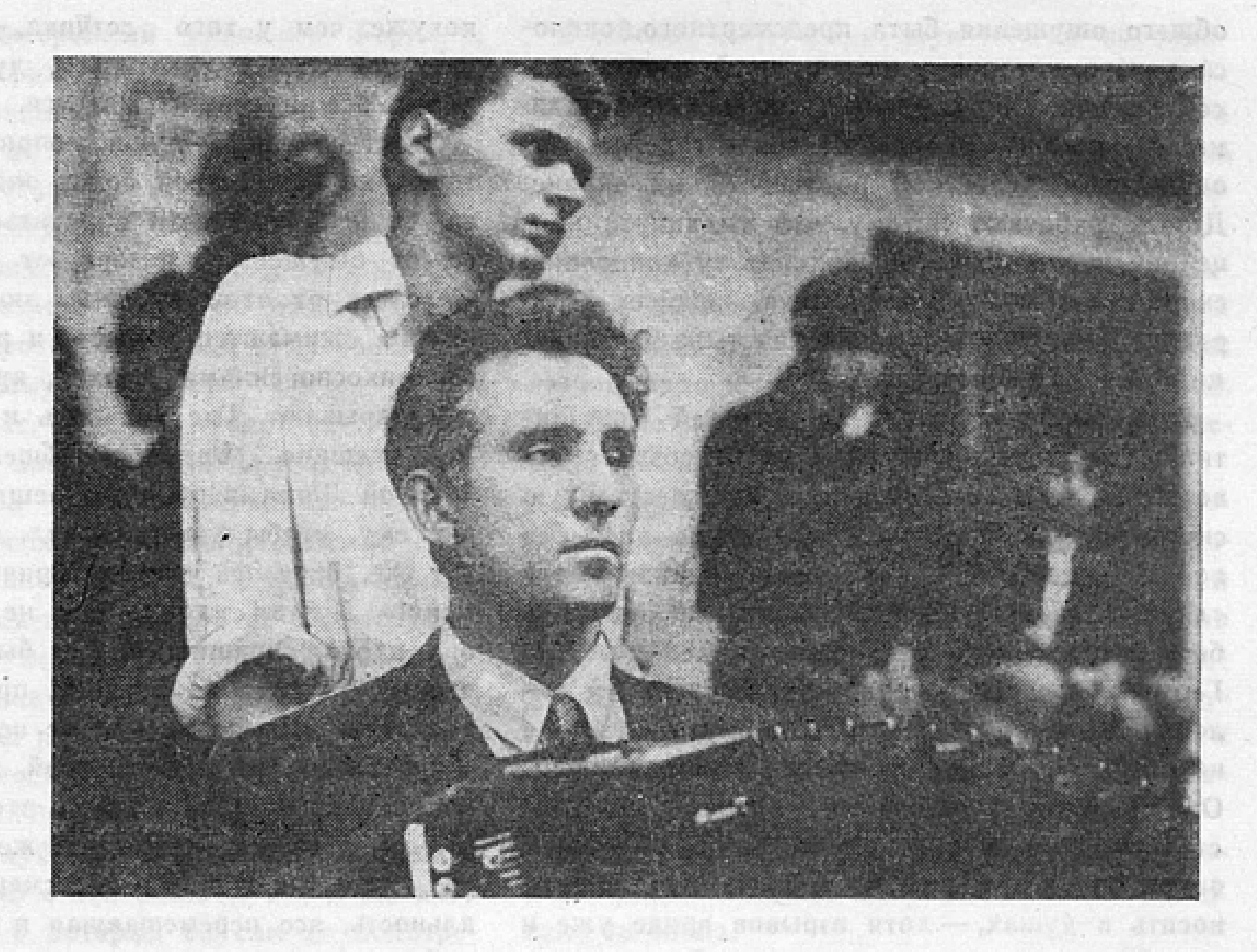
Оно говорит о том, что война, еще недавно оглушавшая грохотом и громом, уже чуть-чуть отодвигается в памяти. И что приходят в искусство люди, которые лучше помнят войну по фильмам, чем по ранним младенческим воспоминаниям. Критик Валерий Туровский определил эту «киноауру» весьма точно: было не то, что было, а то, что помнится. Я впервые почувствовал это на фильме Губенко «Подранки» (писал об этом в «ИК», 1979, № 6). Зыбкий, прозрачно острый переклик мотивов, хрупкий абрис детской памяти, сама эта дымка — все это тоже правда о войне. Для своего времени смелая и для всех времен — искренняя. В. Туровский, смотревший лет десять назад те кадры, о которых я говорю, имел основания принять их режиссерскую логику как подкупающе поэтичную и вполне реальную.

Но вот десять лет минуло. Поэтичность ли испарилась, реальность ли переменилась, — аура выцвела, фактура выперла. Смотрю и думаю: какая фактура! Сколько фактурных возможностей для парадоксальных и контрастных образных решений дает война! Старинный резной экипаж на пустынном пляже, а рядом выброшенный на берег стальной катер. Ажур — и мощь. Узор — и ритм. Контраст и контрапункт. Старинные гобелены и прочная осязаемая роскошь старого германского замка лучше смотрятся, если бросить в этот шелк и бархат нашу выцветшую гимнастерку...

Теперь задача — связать все это сюжетно: обгорелые бревна и барабаны с тромбонами, занятия в школе со снесенной стеной, немецкий самолет, рухнувший на белорусское поле, солдатскую гимнастерку и гобелен, взморье и перестрелку. Связывается это так: мальчишки из военно-музыкального училища, не в силах дождаться победоносного конца войны, бегут на фронт, попадают в Германию... Я далеко не убежден, что внешний сюжет вообще так уж нужен в подобном фильме: сколько могут сработать натюрморты, они срабатывают и сами по себе. Но раз уж сюжет начат, надо приносить ему жертвы. Надо связывать концы с концами, оглядываться на реальность. Ну, например, должны же как-то наши музыканты пересечь государственную границу. Тут в ход идут совсем уж бутафорские персонажи. Какой-то кавалерист, усатенький и лихой, берущийся их «перевезти». Опереточный дух разливается по натюрмортам. Бабетта идет на войну!

Кстати, о «Бабетте». У меня сложные отношения с этой широко известной лентой, хотя жанра я никак не отрицаю. В конце концов, Кристиан-Жак имел полное право сделать свою комедию на любом материале: каждый народ сам решает, не пришла ли ему пора изживать боль с помощью фарса и бодрого циркового трюка. Я, положим, не готов к тому, чтобы «смеясь, расставаться» с таким прошлым. Но в принципе возможен и такой вариант. Желательно в чистой жанровой форме.

Иначе говоря, мне было бы все-таки легче, если бы наши музыкальные мальчишки бежали на фронт в совершенной уже комедии. Так нет же. Это все, оказывается, еще и всерьез. Под занавес, оказывается, нашего мальчика убивает на пустынном пляже шальной немец. Все это снято, как и полагается, беззвучно и в замедленном пантомимическом ключе, то есть в полном соответствии с логикой «предельной киновыразительности». И не без поэтичности. Узоры и натюрморты, скорбные пейзажи и комические отыгрыши сцепляются в сквозной орнамент, в некий... венок. Фильм называется «Венок сонетов». Все это происходит под стихи: под авторское чтение Беллы Ахмадулиной. И, конечно, поэтесса не виновата, что ее сонеты, в другом контексте звучащие вполне серьезно, пошли приправой в кинонатюрморт. Как не виноваты, разумеется, и



«НОЧЬ КОРОТКА». Режиссер М. Беликов

Алов с Наумовым в том, что это их открытия конца пятидесятых годов, ими найденная напряженная киностилистика дошла в конце концов до логики натюрморта.

Я, пожалуй, не рискну судить слишком строго и Валерия Рубинчика, автора ленты «Венок сонетов», намерения у него были серьезные и благородные. Стилистика подвела[1].

Вот я и говорю о стилистике. Образная логика, когда-то с боем пробивавшая себе дорогу, сквозь критические обстрелы выдвинувшаяся на передний край нашего киноискусства в работах Алова и Наумова, Ларисы Шепитько и других мастеров, перечислять которых нет здесь возможности, да нет и надобности, — все эти художественные открытия, давшие на рубеже шестидесятых годов новый кинообраз войны, — за пятнадцать лет пообкатались, пообносились; к середине семидесятых они дошли до такой венковой орнаментальности, что у киноискусства остался один способ уйти вперед: срезав эти узоры. Алексей Герман это и сделал.

●

Когда я впервые посмотрел фильм Алексея Германа «Двадцать дней без войны», мне показалось, что разгадка его воздействия — в потрясающей памяти на детали. В точности, с какой он запомнил ташкентские заборы времен эвакуации, серые платки женщин, толпу у эшелона... И это так: точность памяти в этом фильме поразительная, детали работают страшно. Однако в последовавших далее фильмах о военном времени (впрочем, и до того тоже, но особенно после картины Германа, который словно бы вернул в центр внимания деталь военного быта) — в других фильмах эти детали, мы увидим, обыгрываются с куда большей старательностью: черный хлеб, политый постным маслом, пластинка Утесова, изношенная до дыр обувь... Но уже не будет того

---

[1] Разбор фильма «Венок сонетов» представляется редакции спорным. Свою точку зрения на фильм В. Рубинчика журнал высказал, публикуя статью В. Туровского «Мальчишки ехали на фронт» («Искусство кино», 1977, № 10). — Ред.

общего ощущения быта предсмертного, около-смертного, которое создал в своей ленте Алексей Герман. Ибо картину он создал не деталями, а связью деталей: сквозным действием, ощущением целостной реальности на экране. Детали работают потому, что выдвинута концепция, и она начисто отрицает ту концепцию скорбно-возвышенного символа, которая к середине семидесятых годов застыла в нашем кино «венком сонетов».

Взяв за основу одну из повестей Константина Симонова, Алексей Герман создает совершенно самостоятельную художественную систему. Для Симонова «Двадцать дней без войны» — вещь как бы периферийная, это «лирическое отступление», временный выход из боя, пауза между решающими делами. Для Германа поездка журналиста Лопатина в тыловой Ташкент — средоточие войны, узел, в который смертельно завязались война и жизнь. Окаймленный бомбежками фильм передает странное ощущение смертельной опасности, ощущение свинца, который люди продолжают носить в душах, — хотя взрывов вроде уже и нет. В первых кадрах под крик «Воздух!» падает Лопатин на песок и ждет удара; в последних кадрах, вжавшись в воронку под обстрелом, он ждет удара... Около него убивает одного, контузит другого... идет слепая «игра» смерти, и ощущение, при котором человек должен каждую секунду ждать самого страшного и выполнять свои обязанности несмотря на ожидание, — все «двадцать дней» вдали от фронта это ощущение не покидает ни Лопатина, ни людей, с которыми его сталкивает судьба Ни нас — зрителей. Ибо этот свинец — внутри сознания, внутри памяти. От него не уедешь.

Жизнь и смерть сближены, перемешаны в воздухе этого бытия и этого быта. Тихие взрывы продолжают корежить души. Озверевший от ревности летчик едет домой убивать изменившую ему жену. Лопатин от ревности не звереет, хотя он в той же ситуации — жена его не дождалась: «интеллигентные люди» расходятся без сцен, но, срываясь после тихого объяснения в истерику, жена кричит Лопатину: «Ты! Ты во всем виноват!» — и вы чувствуете, что у этих «тихих» души окровавлены еще и похуже, чем у того летчика, — тот хоть за пистолет может схватиться, душу разрядить, у этих все внутри разрывается.

Кожа содрана — души, соприкасаясь, кровоточат, но еще острей болят они от одиночества, от невозможности спрятаться друг в друге, от ощущения потерь, от беспомощности. Спасаясь от этой пустоты, люди сбиваются вместе, сжимаются теснее — и ранят друг друга прикосновениями, и раня, кровавя, спасают и прикрывают. Где тут боль и где утешение? Все смешано... Вдова погибшего журналиста, которой Лопатин привозит вещи ее мужа, кричит ему, чтобы ушел, сгинул, убрался вон, и тут же, бросаясь следом, кричит: «Простите меня!» Другая вдова, еще не знающая, что она вдова, спрашивает, что бы это значило, что муж, уходя на задание, прислал ей часы, а теперь четыре месяца от него нет вестей... Лопатин должен объяснить ей, что это значит... и он врет ей в глаза, что это ничего не значит, а вы не знаете, где же тут правда, а где ложь, где жизнь и где смерть, — идет реальность, все перемешавшая и перевернувшая.

Смех, слезы, проклятья, слова любви сквозным мешающимся потоком, звуковым фоном идут в картине Германа, вы слышите реплики и не можете связать их, и сама эта невозможность их связать становится характеристикой реальности. Женщина в проходе вагона, только что о чем-то плакавшая, заметив взгляд Лопатина, мгновенно реагирует на него смесью кокетства и горькой же иронии по поводу этого инстинктивного движения... Еще одна гримаса войны. Прекрасное женское лицо, с печатью профессионального артистизма, — как-то наскоро остриженное, как после тифа, что ли...

Алексей Герман и потом, в следующем фильме, в «Моем друге Иване Лапшине», продолжит этот мотив; там Нина Русланова разовьет тему, начатую в «Двадцати днях...» Людмилой Гурченко: тему искусства, в обстановке смертной скудости и опасности упрямо и независимо, смешно и яростно отстаивающего свое достоинство.

— У артистки подметка прохудилась, а если резину поставить, так она же во втором акте вальс танцевать не сможет...

Вот он, оксюморонный киноязык Германа, адская смесь, гримаса горького смеха, искусство, перемешавшееся с реальностью.

Старый спор об искусстве включен в концепцию фильма: Лопатин ходит на киностудию, где по его сюжету ставят фильм. Он видит всю приглаженность и неправду постановки, он пытается возражать. Ему отвечают, что любой солдат, фотографируясь, и пуговицы застегнет, и пилотку поправит, — люди хотят преодолеть ужас. Память Лопатина врубает сталинградский эпизод: в развалинах фотографируется группа — солдат, держащий козу, и женщина с ребенком; словно расслышав спор Лопатина с «киношниками», женщина снимает платок и надевает берет со звездочкой... Кто тут прав? Все вывернуто, и все перемешано. Прав Лопатин, когда кричит киношникам о фронтовой реальности, и права женщина из этой реальности, прихорашивающаяся перед объективом. Реальность все поглощает, она несоизмеримо глубже и серьезней, и страшней всего, что можно о ней сказать, и она же дает человеку силы, о которых он сам не подозревает. Свист бомбы, взрыв... рушится стена, под которой фотографируется группа... звук пропадает... в мертвой тишине, схватив ребенка, солдат пытается выскочить из-под оседающей на него стены, а движения его вязко медленны, гибельно медленны... он не успевает... снято рапидом — киноязык! — отчаяние видящего все это Лопатина...

Подождите, я должен вернуться к фильму «Венок сонетов». Не подумайте, что придираюсь, но больно уж совпадения и расхождения красноречивы. Два фильма, сделанные в одном и том же 1976 году, «две эпохи» в точке встречи и перелома, и там и тут — установка на чистый киноязык, и там и тут зрелище как бы знает о себе, что оно зрелище, и пытается преодолеть свою иллюзорность... или не пытается.

В «Венок сонетов» был вставлен, среди всего прочего, еще и спектакль «Три сестры», фрагменты театральной игры вплетались в пеструю жизнь воспитанника музучилища, собирающегося бежать на фронт, — еще один цветочек в венке, еще один символ: «искусство» — в противовес «войне».

В «Венке сонетов» и звук иногда пропадает, чтобы зритель не отвлекался от зрелищного ряда, от беззвучной стрельбы на экране, и изображение иногда пропадает, чтобы зритель не отвлекался, слушая декламацию Ахмадулиной.

Узор должен быть рельефным. Необязательно слышать, что именно говорит встреченный мальчишкой летчик, — достаточно видеть, как летчик ладонями изображает воздушный бой. В «Венке сонетов» это узор, пантомима, элемент орнамента на тему войны.

В фильме Германа летчик тоже изображает ладонями воздушный бой. Звук не отключается. Вы слышите мальчишеские интонации в рассказе взрослого человека, который дрался в воздухе. Этот странный контраст тихо западает вам в сознание и взрывается в следующем эпизоде. Когда по перрону, плача и падая, бежит к летчику женщина и он, рванувшись навстречу, кричит: «Мама!»

Надо слышать этот почти детский крик боевого лейтенанта. Вы понимаете, на чьи плечи пала та война.

Звук у Германа отключается не ради «киновыразительности» как таковой — он пропадает и врубается по другой закономерности. Поразительно, но ощущение тишины, затишья, тыла, гулкой пустоты создается у него иногда сплошным звуковым фоном, обрывками фраз, радиопередач, криков, команд. Это одновременно и тишина глубокого тыла, пауза между боями, и лихорадочная, тесная, спешащая, густая работа, заполняющая жизнь, вытесняющая быт, не оставляющая ни секунды продыха... Быт эвакуации, восстановленный Германом, не беден, не нищ, он... скуден. Это не определишь иначе: скудость при напряжении, теснота и скученность, спасающие от пустоты и одиночества; все категории: добро, зло, безопасность, общение — все меняется, все выходит на иной режим, оставаясь во власти реальной, заполненной неромантическими мелочами картины военного житья, тылового тихого бедования, тесноты и мытарства, и работы, работы, работы...

С появлением Алексея Германа словно обрело язык новое поколение, вышедшее из войны. Не те, что успели запомнить в раннем детстве

светлую, громкую, романтичную предвоенную жизнь, которую война сломала. А те, что увидели как данность: мигалки и полуподвалы, и картошку на комбижире, и ботинки по особому талону. От этой реальности и отсчитывали. Другой не было.

И отцов не было. Не «ушли и не вернулись», а нет как не было...

Поубивала война отцов, опалила, ослепила, оглушила детей и вот добралась до младенцев — ворвалась в саму тишь — неслышными взрывами.

В семидесятые годы они как раз и выросли, родившиеся и выкормленные под канонаду, как раз и высказались. Вразрез романтичности и трагизму старших своих братьев, «шестидесятников», — дали собственную концепцию военной реальности. Свой образ войны.

●

Что же дают нам художники восьмидесятых?

Я знаю, что три фильма о войне, которые я хочу разобрать, далеко не исчерпывают взаимоотношений с этой темой нашего кинематографа восьмидесятых годов. Но, надеюсь, коекакие закономерности процесса можно нащупать и по этим трем лентам.

Во-первых, война по-прежнему берется преимущественно не в ее прямом, предельном, огневом варианте, а как бы в затишье, в преддверье взрыва. Или после взрыва. «Сашка» Александра Сурина — фильм, открывающийся картинами боя, уводит героя в ближний, а затем и во все более глубокий тыл. «Родник» Аркадия Сиренко — фильм о сборах новобранцев: все происходит до боя, до выстрела, до крови. Фильм Михаила Беликова «Ночь коротка» — весь после выстрелов: неслышное эхо войны в душах, тоска подростка, безнадежно ждущего, что отец все-таки еще вернется с фронта.

Эта закономерность: попытка проследить войну не через боевые события, а через душевную и духовную детонацию, — роднит кинематограф восьмидесятых годов с лучшими фильмами предшествующего десятилетия.

Есть и другая общая черта, которую фильмы нынешнего времени наследуют от лучших лент семидесятых годов: безусловная достоверность фактуры. Отказ от романтической «дымки». Установка на точность детали, на реконструкцию тогдашней реальности, как бы и не преображенной нынешним кинематографическим зрением.

Михаил Беликов тщательно восстанавливает бытовую ситуацию 1946 года. Приносят керосин из лавки. Как величайшую ценность передают друг другу швейную иглу. Макают кусок черного хлеба в постное масло. Бутылку затыкают пробкой из газеты.

Я чувствую в этой бережности какой-то новый... музейный, что ли, оттенок. Деталь вытащена на первый, на крупный план, она словно подана на стенде или под увеличительным стеклом. И это — первое существенное отличие ленты М. Беликова от ленты А. Германа. Там тоже все строилось на достоверных деталях прошлого, но детали были как бы «незаметны», они вплетались в живую, текучую, тесную общую ситуацию, которая и передавала дух времени. И тоже звучали разговоры, радиопередачи, песни времен войны, но звучали общим фоном, как бы «мешающим» действию, а на самом деле погружавшим действие в атмосферу тех лет. В атмосферу страшной и спасительной тесноты душ.

Теперь тогдашние детали складываются в совершенно иную кинореальность. В фильме М. Беликова нет ощущения тесноты. Просторный двор, в котором дружно появляются и дружно исчезают нужные режиссеру «массовки». Черный хлеб с постным маслом — не деталь общей ситуации, это экспонат, предмет, поставленный для нашего сегодняшнего рассмотрения и для рефлексии. Песня Утесова — не голос текущей на экране реальности, это вставной номер: «Ночь коротка, спят облака...» — это не дыхание людей сорок шестого года, а образ в стиле ретро: знак вкуса людей восьмидесятого года, вспоминающих сорок шестой.

Фильм любовно воспроизводит детали, но не может восстановить общей их связи, общей душевной окраски тогдашних будней, и это — самое грустное мое зрительское открытие по ходу фильма. Нет внутренней константы — расползаются и сюжетные линии, сбивается интонация. Не удержана даже та главная тема,



«ПОДРАНКИ». Режиссер Н. Губенко

которая заявлена: душевная драма подростка, продолжающего ждать отца. То есть событийно и в особенности фактурно все воспроизведено с антикварной тщательностью: кепочки тогдашних блатарей, в компанию которых попадает мальчик, шляпка девочки, в которую он влюбляется... Но зыблется и «гуляет» внутренняя тема картины: то заезжает в воспитательно-педагогический жанр, то в историю неразделенной любви «простого» мальчика к красавице из «высшего общества». Все это сбивает и забивает основную тему фильма: тему безнадежного ожидания.

Сама эта тема тоже то и дело соскальзывает в мелодраму. Появляется солдат в орденах; парень принимает его за отца; следует радостный вопль и картинный прыжок солдату на грудь...

Да простит меня читатель: нарушая законы эстетики, я сравню киноситуацию с эмпирическим, так сказать, опытом. История моей собственной души оправдает меня: все детство, всю юность я вот так же безнадежно ждал отца. Мы все ждали: весь наш двор, десятка полтора ребят. Дождался — один. И поскольку он, дождавшийся, был один, а нас, ждавших, было в том дворе десятка полтора, то слух, что «Колькин отец вернулся и идет сюда от проходной», поднял нас всех, и мы, задыхаясь, бежали вместе с Колькой туда, откуда, по слухам, шел дядя Вася Гунчиков, а потом мертвым кольцом стояли вокруг и смотрели, как Колька встречает отца, и, смею вас заверить, никаких картинных прыжков на грудь не было, а Колька выл, ревел и корчился, и его весьма некрасивый и неэстетичный вой один только и слышен был в гробовом молчании собравшегося вокруг народа.

Можете себе представить, с какими чувствами я смотрел фильм «Ночь коротка», где парень бросается на грудь военному (а мы уже догадываемся, что это не отец, что происходит ошибка), и возглас: «Папа! Папочка, дорогой!» — должен, по замыслу авторов, тронуть мне душу.

Впрочем, на этом пункте они меня в конце концов и покорили, повернули к себе — авторы фильма. Произошла в картине еще одна встреча с отцом, и тоже мнимая. Уже на грани курьеза. Но вот чудо искусства: именно в «анекдоте» какой-то потаенной интонацией фильм попал в правду. Вернувшись из школы, парень застал в комнате мужчину, по-хозяйски достававшего что-то из гардероба. Парень понял, что это отец, опустился на диван и стал плакать. Мужчина обернулся, ахнул, подошел и начал его успокаивать. Появившаяся в дверях тетка положила конец идиллии: мужик сиганул в окно, а водевильный вопль соседки: «Гра-абють!!» окончательно удостоверил нас в том, кто именно приходил в дом. Так вот эта анекдотическая сцена и прожгла меня, и знаете почему? Потому что парень не прыгал и не кричал от радости, а тихо плакал, боясь поверить, что отец действительно вернулся. И еще потому, что он в это поверил в самой идиотской, фарсовой, гротескной ситуации. И еще потому, что вор — тоже что-то почувствовал и стал парня утешать. Фантасмагория этой сцены на мгновение совпала с фантасмагорией войны. Словно авторы, бережно и воздушно осматривавшие музей реалий военного быта, вдруг коснулись оголенного провода или напоролись на невидимый гвоздь — разряд боли заставил их (и нас) вспомнить то, что притихло за выставкой реликвий: правду тогдашних душ.

И как-то сразу отлетело раздражение, с каким смотрел я картину. И поверилось, что неспроста вслушиваются авторы в голос Утесова на пластинке и вглядываются в кусок черного хлеба — какой-то новый душевный контакт с прошлым ищет, нащупывает наше кино, а какой он будет, контакт, что даст,— еще неясно.

Ни один стиль не возникает в искусстве по простому «стечению обстоятельств», по случайному совпадению «форм». Стиль — всегда знак или предвестье, предчувствие, сигнал со дна души.

В том числе и стиль «ретро». Нина Зархи в статье «Помни время свое»[2] утверждает на примере фильма «Ночь коротка», что стиль «ретро» передает «созревание души» и «портрет эпохи», что стилизуется здесь не кинематографический язык конца сороковых — начала пятидесятых годов (как, скажем, в «Пяти вечерах» Н. Михалкова), а психологический воздух того времени — «вторая реальность»: песни, игры, манеры...

Я бы кое-что уточнил в этом рассуждении, спорном по координации элементов, но замечательном по интуитивной точности, с которой эти элементы почувствованы.

Фильм Беликова, конечно, не передает ни созревания т о г д а ш н е й души, ни портрета т о г д а ш н е й эпохи — он передает нашу т е п е р е ш н ю ю ностальгию при мысли о тогдашней эпохе. Портрет т о г д а ш н е й психологии воспроизводит фильм Германа, а точнее сказать, и он передает теперешнее мучительное взаимодействие наше с памятью о тогдашней психологической реальности. Но память там точная. И вот эта память медленно уходит из фильмов, которые делают все более молодые мастера. Память о связи вещей, об общей атмосфере, о ритме и строе тогдашней психологической реальности. Остается вглядывание в элементы, выпавшие из тогдашнего ритма, из тогдашней атмосферы. Вглядывание в тогдашние вещи.

Однако Зархи дает очень точное толкование слова «вещь»: в данном случае это не просто предмет. Это предмет, ставший знаком. И как знак — это элемент именно «второй реальности»: речевой, языковой, игровой, реальности привычек и обычаев, наконец, реальности тогдашнего искусства. Цитаты из старого кинематографа, конечно, один из самых интересных для нас видов «ретроскопирования». Это прием знакомый: кино вообще любит ходить по своим следам. Все дело в целях.

Положим, Никита Михалков в «Пяти вечерах» взаимодействует с киномышлением пятидесятых годов — как со с т и л е м. Точно так же Алов и Наумов в начале шестидесятых годов опираются на киностилистику двадцатых годов, а Валерий Рубинчик в середине семидесятых опирается на киностилистику Алова и Наумова (так что критик В. Туровский, ис-

---

[2] «Искусство кино», 1982, № 4.



«ВЕНОК СОНЕТОВ». Режиссер В. Рубинчик

кренне увлеченный фильмом, вынужден отметить, что «Венок сонетов» сплетен из киноцитат и реминисценций). Само по себе, повторяю, это ни о чем не говорит; все дело в целях; кино прошлых десятилетий цитирует себя как стиль.

Нынешнее кино может опереться на киноцитату военных лет. Но не как на стиль, а как на «вещь», как на «предмет», как на «кусочек реальности», как на «реликвию». Оно опирается на вторую реальность как на первую — вот в чем штука. «Вторая реальность» прошедших лет для нынешнего кино играет роль «первой». Это и есть стиль «ретро» (к которому никаким образом не прицепишь Алексея Германа!). «Ретро» — это сигнал утраты непосредственной памяти.

Александр Сурин начинает свой фильм «Сашка» с кинохроники 1942 года...

●

Вот и осознаем разницу. В 1961 году Алов и Наумов начали фильм «Мир входящему» с кадров фронтовой кинохроники. Так, именно с кадров, не более! Соединение кадров, монтаж — были авторскими. Кадры — реальность 1942 года — работали по художественной логике 1961 года.

Сурин начинает фильм не с кадров хроники, а с киножурнала. С «Союзкиножурнала» № 16, 25 февраля 1942 года. И отбор, и монтаж, и дикторский текст — все это перенесено в теперешний фильм как тогдашняя реальность. Как реликвия, сохранившаяся с той поры. Она работает, эта старая кинохроника, не органикой, а, так сказать, эмблематикой. Да органика и не сработала бы: агитационно-победоносный тон киножурнала, возьми его Сурин по существу, пришел бы в противоречие с жесткой, суровой, «грязной» фактурой окопной жизни, которая сменяет у него кинохронику. Однако противоречия нет, и киноагитка 1942 года как эмблема тогдашнего времени естественно сменяется сценами, где утопающие в вязкой почве солдаты на пределе сил ведут бой.

Эта суровая, кровавая фактура передовой, эта бытовая достоверность окапывания, переползания, перекрикивания — все это продиктовано Сурину повестью Вячеслава Кондратьева. В русской военной прозе, писавшейся в основном «лейтенантами»[3], эта повесть недаром стала событием: Кондратьев подчеркнул именно солдатский угол зрения. Замечательная литературная основа дает фильму определенность, крупность, точность основных линий. Однако кино есть кино: правда литературного текста остается в литературном тексте, фильм все равно создает свою художественную логику. Или не создает, но тогда он проваливается как фильм.

В картине «Сашка» своя логика есть. Это именно та логика, когда старый киножурнал, выписанный из Госфильмофонда, и старый оплывший окоп, разысканный на опушке брянского леса, становятся равнозначны, равно дороги теперешней потрясенной памяти. Это логика реконструкции по вещам и памятникам. Логика ретроспекции.

С реальностью войны эта логика находится в достаточно сложных отношениях, во всяком случае, на мой зрительский взгляд. По ходу фильма я почувствовал смутное внутреннее несоответствие составляющих картину ритмов. Меня поначалу захватила жесткая, «вязкая» страшная динамика сражения, но потом наметился какой-то сбой, вернее, расслоение ритмов. Динамика конкретного действия, пронизанного движением быстрым и текучим, стала расходиться с динамикой «сюжетных эпизодов», все более медленных и как-то приторможенных. Внешне это оправданно: с передовой уходит герой сначала в ближний тыл, а там и в глубокий. Из-под пуль — в затишье. Из драки в рефлексию.

Но даже при внешней обоснованности — что-то «скребет» в этом все замедляющемся ритме. Картина боя, где все связано-завязано, переплетено, перепутано и перемешано, сменяется цепочкой нравственных «единоборств». Центр тяжести понемногу переваливается со зримой динамики на «моральный урок». Сашке приказано расстрелять пленного, а ему немца жалко. Потом какой-то старший лейтенант подозревает Сашку в дезертирстве, и Сашка грубит ему в ответ. Потом он знакомится с другим лейтенантом, москвичом из Марьиной Рощи... Тут все дело в этом нюансе: «потом»... В ритме эпизодов чувствуется режиссура «нравственных уроков», и старший лейтенант появляется лишь тогда, когда эпизод с пленным немцем уже исчерпан, а Володька из Марьиной Рощи возникает тогда, когда подозрение старшего лейтенанта опровергнуто. Эпизоды как бы «ждут» друг друга. В этом поочередном рассматривании ситуаций теряется то самое тогдашнее психологическое состояние, которое из кондратьевской повести все-таки немного перешло в начало фильма (и которое с такой полнотой и силой воссоздал в свое время Алексей Герман), — состояние общей жесткой тесноты, связанности, скрученности, мучительной и спасительной сцепленности души. Теперешний художник этого не помнит; он воспроизводит ситуации нравственного выбора и решает их с теперешней свободой. Как будто в 1942 году солдат мог дать себе волю пожалеть немца... Да вы почитайте «Атаку с ходу» Василя Быкова — первую, кажется, вещь, в которой наша литература решилась на такую жалость. Быков-то помнит, что трибунал висел над самой мыслью о жалости! Это теперь мы слезами милосердия обливаемся, так что его уже и на противников хватает!

Я с этим и не спорю. Я и сам теперь, сорок лет спустя, без слез не могу тогдашних победных маршей слышать, ни песен тогдашних. Я говорю: уходит память, гаснет непосредственное ощущение той реальности. Или не выдерживаем мы ее: тяжела она, та память, да и жизнь идет, заслоняет прошлое, понемногу преображает его в легенду...

Это неизбежно. Это закономерно. Легенда — та же реальность, если ею начинает жить душа. Даже более действенная реальность, чем эмпирика, павшая в даль времени. Помните ли вы, каким маршрутом северцы шли в степь восемьсот лет назад? А слово об этом — помните? «Слово о полку Игореве»...

●

---

[3] «Лейтенантская проза» — выражение уже почти общепризнанное в нашей литературной критике, и сам В. Кондратьев им охотно пользуется.

Проза наша в семидесятые годы испытала мощное воздействие мифологического, легендарного начала. Слабых писателей это поветрие привело на грань дешевого аллегоризма; сильные ответили выработкой глубокого эпического стиля. «Усвятские шлемоносцы» Евгения Носова — одно из лучших произведений этого стиля: ощущение былинной тяги, таящейся в холмах среднерусской земли, не торчит в этой повести громкими цитатами из летописей, но невидимо овевает предельно точную, предметную, достоверную картину того, как в 1941 году собираются на войну колхозники из курской деревни.

Экранизируя «Усвятских шлемоносцев», Аркадий Сиренко опирается на оба этих начала. На былинный ритм основного рисунка. И на детальную точность малого штриха на уровне сцены, эпизода, кадра. Чувствуется дыхание большой прозы, которую пытается вместить экран.

Вообще восьмидесятые годы, похоже, вновь поставили кинематограф в затылок литературе. Хорошо это или плохо, в одной фразе не объяснишь. Что опирается кино на прозу первоклассную (Вячеслав Кондратьев, Евгений Носов — имена самого первого ряда сейчас),— это, конечно, хорошо. Но нельзя не отметить некоторого урона, который терпит при этом искусство кино как таковое. Ведь и в шестидесятые годы кино опиралось на литературу, но все же скорее опиралось, отталкиваясь, скорее соперничало, нежели питалось ею, скорее использовало ее, чем подчинялось ей. В контакте с литературой создавался экранный мир, в котором решала его собственная, кинематографическая художественная логика. Еще и лучшие ленты семидесятых годов отмечены знаком самобытности киномышления, и если «Двадцать дней без войны» бесспорно — «строка», вписанная в историю и с к у с с т в а к и н о, то ведь и «Венок сонетов», построенный на известных кинoприемах, существует все-таки в сфере сугубого к и н о м ы ш л е н и я.

Фильмы восьмидесятых годов построены на другом принципе. Здесь искусство кино не содержит художественную истину в самом себе, а как бы доносит ее до зрителя, взяв у литературы. Это форма, средство д л я воплощения идей, характеров, судеб, чувств. Эстетическая форма д л я некой иной реальности, а не с а м а эстетическая реальность.

«К чему бесплодно спорить с веком»... Бывают периоды, когда кинематограф и должен обернуться по сторонам, подключиться к другим источникам, особенно если есть к чему подключаться, а это есть: есть сильная проза. Точно так же бывают периоды, когда проза набирается от кинематографа. Воздействие русской военной прозы на сегодняшний кинематограф, я думаю, факт благотворный. Хотя мне, привыкшему к ярким режиссерским стилям, нелегко принять среднеуспокоенный повествовательный ритм «Родника» Сиренко, точно так же, как раздражают меня размеренность эпизодного членения суринского «Сашки» или мемориальные экспозиции фильма «Ночь коротка».

В «Роднике» умеренность и взвешенность киноязыка, завершенность «средних планов», отлаженность реплик и жестов кажутся особенно странными: в нем поначалу чудится даже нечто «пейзанское», пока, наконец, всадник, красиво приближающийся на фоне зеленых лугов, не валится на руки поджидающих его косарей и не выталкивает из пересохшего горла одно только слово: «Война...»

Вычищенная красота деревенских интерьеров мгновенно встает под знак катастрофы. Странный контрапункт экранного мышления наполняется смыслом. Контрапункт точного, достоверно увиденного круга вещей и предметов — и пустоты, этими предметами очерченной. С одной стороны — тщательная проработка деталей (как вкапывают телеграфный столб, как работают в монтерских «кошках», какие папиросы дают в сельпо, как пекут хлеб в печи, какие сапоги носят и сколько они стоят...). С другой стороны — какая-то невозможная в ы м е т е н н о с т ь изб, пустынность улиц, немота полей: ни одной «мешающей», «случайной» детали — словно повис вакуум над землей, словно взрывом неслышным выжгло воздух; все вещи, все предметы на своих местах, а дышать нечем.

Немота вдвигается в жизнь. Председатель колхоза, зашедший в сельпо за папиросами,

выйдя, видит, что у крыльца стоит молчаливая толпа. Страшно это ожидание, эта немота первого дня войны. Он что-то говорит людям, председатель, что-то «из газет»: «копим силы», «подтягиваем резервы», а немота висит. Вопрос висит. Словно рок висит, хотя ни одного выстрела еще не прозвучало. И это чувствует каждый. И председатель, что-то говорящий мужикам. И мужики. И Касьян — колхозник из толпы мужиков, — главный герой фильма.

Тут существенна земная, крестьянская основательность, осмотрительность людей. И в «Сашке» намечен тот же мотив: контраст между «рисковым парнем» из Марьиной Рощи, который готов и тарелкой в начальство запустить и «без документов рвануть», — и Сашкой, который «рисковому парню» глупости делать не дает, потому что сам «с тринадцати лет хозяин в доме».

Вот этот мотив спокойной хозяйской основательности — решающий в фильме Сиренко. И риск солдатский здесь другой. Даже не риск — это «Володька из Марьиной Рощи» рисковать хочет. Касьян из деревни Усвяты не «рискует». Он — готовится. Ко всему.

Владимир Гостюхин поразительно точен в роли Касьяна: и фактурой, и психологическим решением. Фактурно Гостюхин — тот самый жаждущий справедливости народный тип, который утвердил в кино Шукшин. Скулы, жесткий рот, прицельный прищур... Но есть и разница. У Шукшина все горело и просилось наружу: обида, злость, доброта, великодушие, ярость. У Гостюхина все словно приглушено какой-то неясной, тайной мыслью. Он словно прислушивается к чему-то в себе, а понять не может. Или может? Словно бы к голосу судьбы прислушивается. Словно бы что-то слышит в подсознании. Все делает, что надо: повестку получил, собрался, сапоги новые надел, детей расцеловал, с женой простился... И притом все время куда-то тайным взором заглядывает, в безмерность какую-то, в бездну... и приторможен.

Так это сочетание приторможенности, оцепенения какого-то внутреннего и реальной бытовой спешки и гонки — не знак ли той внутренней боли, которой отвечает наш сегодняшний экран теме войны? Это же соотношение старательной точности деталей из 1946 года и благоговейного их рассматривания в фильме Беликова. И соотношение достоверной грязи окопа в суринском «Сашке» — и тишины, когда душа словно ощупывает себя.

И это же в фильме «Родник»: соединение вдруг возникающих бытовых заковык (сапоги не лезут! А новобранцы уже строятся под окнами! Касьян бежит, прихрамывая, и уже на ходу что-то сует ему жена...), и среди этих «мешающих», «путающихся» подробностей — эпический образ невидимо встающего посреди пустой Земли миллионного войска.

Все это фильм Сиренко передает с большой силой. Сверхкрупность: лицо Касьяна, оглядывающегося на детей, крик Натальи: «Не вертайся! Нельзя! Нельзя вертаться!», мгновенным холодом обдающая вас мысль, что он видит все это в последний раз и знает это... Строй новобранцев, уходящих из села, девочка, бегущая следом с гармошкой отца, ее крик: «Па-апка!!», теряющийся в молчаливом небе... Все дальше, дальше строй ушедших, все шире панорама Земли: сходятся, переплетаются дороги, по которым идут новобранцы, они уже и не видны с огромной высоты, только земля видна, по которой идут люди, только шаг их слышен.

Тут находит Аркадий Сиренко последний точный звуковой образ. Шаги. Ни слова. Ни мелодии. Гул шагов. Нарастающий. Миллионы ног, миллионы! И кажется, что это сама Земля гудит, и этот гул ее, стон, грохот подобен накатывающемуся взрыву.

Былинный образ вставшей на битву Земли, и в повести Носова одухотворявший всю картину, подхвачен, реализован, доведен до апофеоза режиссером.

Режиссером, который не только не может помнить войну, но и послевоенного скудного времени помнить не может. Ибо он родился после Победы.

●

Художники, родившиеся после Победы, подхватывают тему войны у старших братьев. Война приходит к ним — как легенда. Она лежит у них в ладонях, как пожелтевший

треугольник солдатского письма, в котором уже трудно различить выцветшие слова.

Они не просто не застали тогдашних событий, художники, родившиеся после Победы. Они не застали тогдашнего психологического состояния людей. Им даже трудно его себе представить. Они слушают легенды и всматриваются в предметы, пережившие то время.

Вот и пришла пора, о которой с такой болью писал Сергей Орлов:

«И мне не додуматься даже, какой там ударит салют, какие там сказки расскажут и песни какие споют...»

Но они скажут, ровесники Победы, свое слово о войне. Сложат о ней свои песни. Потому что кровь, ушедшая в их землю, и кровь, текущая в их жилах,— это одна кровь.

Василий Лукич в полете

Я. Варшавский

Сегодня поставить значительный фильм о войне и Победе — значит еще раз и по-своему объяснить силу победителей, дать свое толкование превосходства советского человека над мощным врагом. Далеко не все впечатляющие события военных лет воссозданы нашим искусством, и много еще мы увидим фильмов о грандиозных баталиях Великой Отечественной, а все же кинематографисты, как и прозаики и театральные драматурги, увлеченно обращаются и к историям самым как будто простым, к скромнейшим участникам великих событий, обнаруживая в них незаурядное, тот высокий строй чувств, что делает рядового человека героем. Исследование мотивов героических поступков, изумивших человечество, привлекает многих художников.

И вот — намеренно избегающий чрезвычайных ситуаций и безотказно действующих аттракционов фильм «Зачем человеку крылья» драматурга Анатолия Кудрявцева, режиссера Владимира Шамшурина и актера Льва Дурова. Всех троих, мне кажется, следует назвать авторами фильма — по равнозначности личного вклада в разработку главного мотива.

«ЗАЧЕМ ЧЕЛОВЕКУ КРЫЛЬЯ»
Сценарий А. Кудрявцева. Постановка В. Шамшурина. Оператор Б. Брожовский. Художник И. Шляпникова. Композитор Е. Дога, Звукооператор В. Бахмацкий. «Мосфильм», 1984.

Это фильм об одном из ветеранов, добывших стране ни с чем не сравнимую Победу. Батальных эпизодов в нем нет вовсе, а значит, нет и открытых проявлений храбрости, стойкости, самопожертвования. Герой взят в бытовых обстоятельствах, и цель авторов очевидна: сумейте, говорят они нам, разглядеть прекрасное в человеке, которого встречаете, может быть, каждый день.

Таких не бросающихся в глаза мужичков не раз играли в фильмах о победителях И. Лапиков, Н. Пастухов, И. Рыжов, Н. Трофимов — кажется, складывается некое амплуа скромного героя. Но Лев Дуров вместе с драматургом и режиссером открывает в знакомом нечто такое, о чем наше искусство рассказать еще не успело...

Впрочем, характер Василия Лукича Иванова, колхозного ездового, раскрывается поначалу именно в духе упомянутого амплуа, не получившего четкого обозначения в критике, но все-таки определившегося. Василий Лукич в годы войны служил при коне — ездовым в артиллерийской части. Есть у него любимый рассказ о том, как однажды, уже в Германии, на хуторе он услышал крики роженицы и принял в подвале ребенка у насмерть перепуганной немки. Рассказ кажется землякам не вполне правдоподобным, и они незлобиво подшучи-

вают над Василием Лукичом: «Ну, завел свое, бахтила!» При первом нашем знакомстве с Василием Лукичом и нам он кажется человеком хотя и приветливым, и добродушным, но несколько чудаковатым.

При более углубленном знакомстве с героем уже не занятный — до анекдотичности — его характер, а его мировоззрение привлекает наше внимание. Кинематографисты, биографии которых не включают личное знание войны, по-своему постигают в негромкой житейской истории природу героизма. Василий Лукич совершил странный поступок — засеял овсом половину личного своего огорода. Для чего, спрашивается? Чтобы кормить овсом колхозного коня, доверенного ему для доставки молока от «частников» на приемный пункт. «Частники» к тому же просят Василия Лукича вспахать единственной в колхозе лошадиной силой их огороды, и он им не отказывает. Никакие они, кстати, не «частники», а нормальные колхозники, и вспахать огороды помогает им Василий Лукич бескорыстно, по-добрососедски...

Маленькая деревня, можно даже сказать, деревушка, и тихо доживающий свой век конь по имени Жених, и его небритый, стареющий ездовой... Что стоит за этим выбором — может быть, пристрастие авторов к патриархальному сельскому укладу, к деревне уходящей, к пресловутой «почве»? Нет, «деревенщиками» я бы их не назвал. Так долго называли Василия Макаровича Шукшина, и это его не радовало. Он писал в «Правде»: «Моя деревня, моя деревня... Как любит наш брат описывать переживания горожанина, приехавшего погостить в родное село. Как трогают нас коромысла, ухваты, запах сушеных грибов. Насколько, дескать, здесь все чище, несуетнее... Ну, а дальше что? Пора бы посерьезнее обращаться к действительным проблемам жизни деревни, раз уж мы так ее любим» («Правда», 1974, 22 мая). Нет, у авторов фильма — как и у Шукшина, точнее сказать, вслед за Шукшиным — сказались интересы другого порядка. Василий Лукич привлек их тем, что живет неэгоистическими страстями — находит смысл и красоту жизни в братской солидарности с людьми близкими и далекими. Этот скромный человек изведал, если воспользоваться философской формулой, свободу от индивидуализма — в большом и малом, во фронтовом подвиге и в преданности колхозу. Для него людское братство не декларация, не притча для воспитания детей, а на самом деле достигнутый уровень отношений с людьми, обществом, страной. Этого бывшего артиллерийского ездового, ныне перевозящего молоко, простым русским мужичком не назовешь. Это сложный человек, прошедший суровую школу современности и облагороженный этой школой.

Не каждому жителю деревеньки Княжи нравственная программа Василия Лукича понятна, иные видят в некоторых его поступках даже покушение на основы колхозной законности. Его решение кормить колхозного коня Жениха овсом с личного огорода кажется соседу хитроумно своекорыстным. И вот уже сосед обличает Лукича в письмах, направленных куда следует, — он не может представить себе, что рядом живет человек бескорыстных потребностей...

Как поступают драматург и режиссер с этой коллизией? Она занимает небольшую «площадь» в фильме. Председатель колхоза — В. Носик играет его обыкновенным, малозаметным мужичком — запросто, между делом говорит Василию Лукичу: «Ну кто, скажи, поверит, что ты с этого никакой выгоды не имеешь? Это сегодня, когда люди лишний шаг без рубля не хотят сделать, кто?.. Давай так договоримся: ты завтра поедешь на встречу с ветеранами, а я дам команду молоко от «частников» тоже на машине отвозить, и закроем мы этот вопрос раз и навсегда». Короткий диалог, ясные позиции. Что же дальше? Можно было бы сценарно усугубить разногласия — наслать, скажем, на Иванова ревизоров, раз уж на него «катят бочку». Но авторы фильма поступают иначе. Василий Лукич уверен: если жить для людей, они обязательно тебя поймут.

Таким он был и на фронте — человеком для людей, в этом его природа и объяснение всех его поступков.

Есть обстоятельство, которое дает о себе знать лишь в начале и в конце действия: под сердцем у бывшего солдата сидит старый осколок. Он сдвинулся с места, и дни Василия



«ЗАЧЕМ ЧЕЛОВЕКУ КРЫЛЬЯ». Василий Лукич — Л. Дуров, Дарья — З. Дехтярева

Лукича сочтены, если он не согласится на операцию. Тем более тратить такие дни на опровержение соседских сплетен он не станет. Люди разберутся...

Он напоминает нам, этот невидный, но деятельный мужичок, обаятельных «чудиков» Шукшина. Ведь и они живут, как велит своенравная душа, подчиняются страстям не всегда понятным, но сильным. Одного из самых славных шукшинских «чудиков» сыграл как раз Лев Дуров, правда, в фильме, который не многие видели, — в студенческой дипломной работе режиссера А. Панкратова «Штрихи к портрету». Дуров умеет делать скрытое в натуре героя очевидным, просвечивать ее некими лучами. Чудесна эта особенность актера — духовная рентгеноскопия! Герой рассказа Шукшина — житель районного городка, мастер по ремонту телевизоров Князев желает найти наилучшую форму взаимоотношений людей в государстве. Он написал большой труд на эту тему, но никто не хочет прочитать рукопись. Круг интересов Князева — весь мир, все человечество. Его волнения вызваны не тем, что происходит у него дома или у соседей.

Князев живет для всех, и тем не менее его не слушают. Как и Василий Лукич, Князев озабочен одним: чтобы люди больше верили друг другу, соединили свои усилия в добрых делах, начисто освободились от эгоизма.

Еще один человек бескорыстных потребностей.

Это выражение — человек бескорыстных потребностей — я нашел в одном снятом недавно документальном киноочерке. Замечательное преимущество кинематографии перед иными видами искусства в том, что в ее состав органично входит и документалистика. Оттуда, из документального кино, нередко проникают новые мотивы, их подхватывают и развивают мастера игрового экрана. Я мог бы назвать два десятка документальных фильмов, ставших как бы этюдами картин игровых. Знаменитый ныне Кирилл Орловский был сначала открыт — с его характером и коллизиями — в документальном белорусском киноочерке и оказался прообразом ульяновского Трубникова. То же самое произошло с лентами «Ты не сирота», «Каждый день доктора Калинниковой», «Полковник в отставке» — их герои пришли на игровой экран из документалистики. Кинодокумент бывает и разведчиком еще не распознанных образов. Так, настойчиво пробивается на документальный экран тема бескорыстия...

Я видел две казанские ленты об энтузиастах бригадного подряда, которые увлечены не только и не столько материальными выгодами, а «выгодой» крепнущего братства людей, испытывающих радость коллективизма. Я посмотрел картины об известных колхозных председателях — П. Е. Аненко («Петрово поле») и А. Е. Гончарове («Все начинается с дороги»). Обращает на себя внимание уже то, что эти картины были сняты почти одновременно; в той и другой речь шла о людях, которых товарищи называют «максималистами» — не потому, что они дают максимальные проценты, рекорды и т. п., а потому, что предъявляют самые большие требования самим себе, и прежде всего — требование без личной выгоды служить людям. И еще один фильм, несущий в себе тот же мотив, — «Птицы в синей вышине» — о летчицах ночной бомбардировочной авиации. Он снят на Саратовской студии телевидения; его героиня, в прошлом военный пилот, а теперь кинорежиссер Е. Жигуленко, и нашла это определение для самых дорогих ее сердцу людей: люди бескорыстных потребностей. Индивидуалистов, эгоцентриков она называет людьми дочеловеческих потребностей... Так в документальном кино разведывается тема, заслуживающая внимания всего искусства.

...В конце войны дороги военного журналиста привели меня в Забайкалье, где я узнал историю одного колхозника, вот уже столько лет остающуюся в людской памяти, — наверное, потому, что она одновременно и редкостна, и характеризует нечто глубинное в народной жизни. Это еще одна история о том, как берут верх бескорыстные потребности.

Жил-был в одном забайкальском селе колхозник Яков Иванович Сараев, в далеком прошлом батрак. У колхоза была долгая и славная история — основали его красные партизаны, и трубач партизанского отряда стал трубачом колхоза, по его сигналу начинался рабочий день, и это, наверное, имело значение — поэтическое значение — для новых и новых поколений хлебопашцев. Яков Сараев был до такой степени бессребреником, что работодатели запросто обманывали его при расчетах, и когда он вступил в колхоз, то ничего ему, кроме своих рабочих рук, предложить не мог — не нажил ни коровы, ни даже курицы. Однако колхозники подсчитали, сколько и чего недодали ему кулаки, и все с них коллектив получил. Но это — предыстория, а история такова. Изложу ее по документальной повести «В горах Акатуя» писателя-забайкальца Бориса Костюковского[1], хорошо знавшего и Сараева, и его земляков. Однажды, когда трудовой стаж Якова Ивановича подходил к почетному завершению, он шутливо пожаловался председателю колхоза, что вот не дожил, мол, до коммунизма. Тогда Федор Трифонович Сараев, председатель, придававший моральным факторам чрезвычайное значение, поставил на правлении такой вопрос. Дядя Яша — образцовый колхозник, всеобщий любимец, свое для коммунизма он отработал, так неужели колхоз не отблагодарит старика за его долгий труд, не наградит со всей колхозной щедростью?

— Как же ты все это представляешь, Федор Трифонович? — спросил осторожный и расчетливый бухгалтер колхоза.

— А представляю просто. Вот, скажем, мы выносим сегодня такое решение — принять дядю Яшу на полное обеспечение колхоза. Приходит он завтра в кладовую и что хочет, то и берет по его потребности.

— А если он, к примеру, полкладовой потребует себе? — попробовал пошутить кто-то. Но на него зашикали, а бухгалтер недовольно проговорил:

— Тоже скажешь, как будто не знаешь дядю Яшу...

Правление приняло решение — выдавать Якову Сараеву продукты, одежду по его потребности. Общее собрание утвердило это решение, и вскоре пришел дядя Яша в колхозную кладовую.

— Решение про меня знаешь? — спросил он у кладовщика.

— Слыхал. Голосовал.

— Голосовал, говоришь? Так вот, давай мне, значит, один пуд бараньего и один пуд скотского мяса.

---

[1] Костюковский Б. Избранное. М., 1984, с. 206—209.





«ЗАЧЕМ ЧЕЛОВЕКУ КРЫЛЬЯ». Василий Лукич — Л. Дуров, Кирилл Петрович — М. Глузский, Павлюня — Б. Новиков

— Бараньего с курдюком? — деловито осведомился кладовщик.

— С курдюком.

Приступил кладовщик к делу, принялся взвешивать барашка, но дядя Яша остановил его:

— Это я, чтобы спытать тебя. А мяса мне килограмм надо.

И взял Яков Иванович Сараев в кладовой меньше того, на что имел обычное, «докоммунистическое» право. Так с тех пор и повелось — считалось, что Сараев живет по нормам коммунизма, а потребности оставались у него самые скромные. И другие почетные люди колхоза стали претендовать на «сараевские нормы», а приводило это к тому, что именно они, зарабатывавшие больше всех, жили скромно, и колхозу была от всего этого выгода не только материальная, а главное, духовная...

Вот что, мне кажется, могло бы произойти и с Василием Лукичом Ивановым, и с каждым тружеником, для которого будущее начинается не где-то там, за горизонтом, а сегодня, сейчас, здесь. Соответствует ли решение сараевского колхоза законодательству об оплате труда? Нет, не соответствует. Но из всех отклонений от законов это — самое благородное, и принесло оно благородные результаты.

Глядя новую картину, думаешь: как жилось бы всем нам, если бы побольше было на свете уже сегодня, а не только в будущем, Сараевых, Князевых, Ивановых! Этот деятельно-мечтательный, практически-романтический тип — тоже ведь рожден крестьянством. Это крестьянин без идеализации и самопрославления. Без иллюзий.

При всей своей открытости Иванов — Дуров вовсе не простак. Деревня Княжи много раз слышала от него байку о случае с немкой, рожавшей в подвале фольварка, и землякам поднадоел этот рассказ: даже друзья Иванова полагают, что он привирает. Василий Лукич, однако, терпеливо настаивает на своем. И вот однажды он встретил генерала, в частях которого служил, и генерал смотрит на него с любовью и почтением — оказывается, ездовой артбатареи Иванов не только принял роды у немецкой женщины, но заслонил собою мать и ребенка, когда гитлеровец метнул в подвал гранату. Об этом Василий Лукич никому не рассказывал. «Бухтина» обернулась героической былью. Таков на деле этот неприметный мужичок. Дуров сыграл его так, что ясной становится нравственная суть его непростого характера.

И еще один ракурс роли. В Княжи приехал

отдохнуть горожанин с дельтапланом. Он завидно парит над лугами, рекой, лесом. Василию Лукичу не терпится полетать над родной деревней, и он немедленно осуществляет свое желание. Что ж, поступок для Василия Лукича естественный. Но вот финальный эпизод. Василий Лукич почувствовал, что осколок зашевелился рядом с сердцем — пора мчаться в больницу, где его ждут. А он снова бросается к дельтаплану, и это надо понимать так: решил умереть в полете. Убедительно? Пожалуй, Станиславский сказал бы: «Не верю!»

Может быть, объяснение этому эпизоду мы найдем в статье режиссера В. Шамшурина. Он писал: «Соотношение поэтического и реального — важнейший компонент современного фильма» («ИК», 1978, № 5). И далее: «Я принадлежу к поколению, которое не знало войны... Предстояло попытаться эмоционально и достоверно раскрыть характеры людей того времени... Несмотря на суровость, порой даже жестокость происходящего, нужно было передать приподнятость и поэтичность воспоминаций героя — сегодняшних воспоминаний о прошлом». Это относится к работе над фильмом «А у нас была тишина», но свободно проецируется на новую работу режиссера. Соединить поэтическое с реальным... Хорошая задача. Но когда Василий Лукич бросается к дельтаплану, чтобы умереть в полете, это уж не поэзия, не поэтичность, а нарушение логики поведения. Поэзия, однако, это не антилогика, а логика высокой интенсивности, одухотворенная, спружиненная. Недаром одна подлинно поэтическая строка вбирает в себя мысль и чувство такого напряжения, какое не передашь множеством прозаических строк. Поэзия — это, быть может, высшая форма художественной правды, и потому так заметно мешает даже частная неправда в фильме.

И закадровая песня Владимира Высоцкого, сама по себе поэтичная, не прибавляет поэтичности фильму, потому что режиссер действует здесь арифметическим приемом сложения, а в искусстве арифметика не приносит радости. Не знаю, как другим зрителям, а мне по душе поэтизация другого рода — та, что выражена самой игрой Льва Дурова. Его любовью к Василию Лукичу.

...Идут заключительные кадры. Чернота вспаханного поля, золото осени. Может быть, в последний раз успел Василий Лукич вспахать и соседскую, и свою землю. Человек во всем русский, он любит свой народ без самохвальства, высокой и трезвой любовью. В этом его полет.

У родника

П. Шепотинник

В титрах фильма читаем: «Шоди Махмадалиев — Мухитдин Салохов. Шоди в юности — Шоди Давронов». Сразу угадывается авторский замысел — рассказать не о единичном событии, не о частном эпизоде, выхваченном из жизни одного человека, а — о судьбе.

И действительно — фильм Давлата Худоназарова «В талом снеге звон ручья» хронологически объемен, и события его легко перемещаются во времени.

Вот мы видим главного героя юным — горы, летняя жара, идет заготовка сена, и он, заметив девушку, устало прислонившуюся к дереву, застывает, настигнутый смятением охватившего его чувства.

Другое время — наш герой повзрослел, возмужал: военная гимнастерка, сержантские

«В ТАЛОМ СНЕГЕ ЗВОН РУЧЬЯ» (по мотивам повести В. Тальвика «День Победы»)
Сценарий Г. Сурмакоза, В. Тальвика. Постановка Д. Худоназарова. Оператор В. Виленский. Художник С. Романкулов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Суходолов. «Таджикфильм», 1983.

погоны. Белоруссия, 1944 год, окопы, война, огонь.

И, наконец, день сегодняшний — седовласый чабан Шоди на пастбище в горах, Шоди в гостях у сына Далера, Шоди в поезде «Душанбе — Москва», он отправляется на традиционную встречу ветеранов 9 мая, получив долгожданную весть от однополчанина Николая Сомова.

Время разобрано — и вновь собрано, авторской волей линейность судьбы нарушена. Прием для кинематографа не новый, но Худоназаров и не претендует на новизну структуры: в его фильме ретроспекции выглядят вполне традиционно, даже буднично. В самом деле, мало ли мы видели фильмов, в которых сопоставляются разные времена, мало ли мы знаем полуторачасовых «киносаг», в которых отроческий румянец на щеках героев сменяется морщинами, созданными руками гримеров? Кинематограф вообще обладает, я бы сказал, коварным свойством убыстрять жизнь, спрямлять ее русло в угоду выверенной концепции, и поэтому время, попавшее под его ножницы, легко может превратиться в изящные лоскуты. Так можно все расставить по местам: полтора часа — срок предостаточный...

Скажем сразу, фильм «В талом снеге звон ручья» к такого рода «романному жанру» отношения не имеет. И все-таки свободная хронология для автора важна принципиально. Воспоминания здесь вступают в контакт с реальностью наших дней не для того, чтобы показать высший смысл судьбы, вычерченной циркулем сюжета, а с целью, возможно, и вовсе обратной: чтобы дать нам почувствовать, как оседают в судьбе одного человека другие судьбы, которым он был сопричастен, как т е с н о становится в сознании героя от почти материального ощущения прожитых им разных жизней. Они слились в сознании героя, ожидая, чтобы кто-то (а кто же еще, как не сам герой?), наконец, теперь, когда, как говорится, самое время (ведь за семьдесят!), все расставил по местам и объяснил.

Поэтому воспоминания здесь не лирическая прихоть, не изящный способ наложить полутон прошлого на краску настоящего. Прошлое и настоящее в фильме — две величины неразрывные, прошлое так же безусловно, как и все, что окружает героя сейчас, в данную минуту, поэтому и радость, и боль при воспоминаниях о прожитом так сильны, так реальны.

Впрочем, я ловлю себя на том, что слово «воспоминания» здесь выбрано не совсем удачно, ибо оно подразумевает наличие р а з н ы х времен — и это так оно и есть в нашем, стороннем восприятии. Сверхзадача Худоназарова иная — показать, что в сознании героя события его жизни не расторгнуты, не разведены по полочкам хронологии, а уравнены в правах: время с возрастом ощущается острее. Цель режиссера — дать нам почувствовать такой «круговорот» времен, происходящий в сознании героя[1].

Итак, судьба Шоди, памирского чабана.

В ней, если идти за логикой событий фильма, нет ничего сверхобычного, нет и намека на избранничество, которое давало бы герою право на обладание неким пьедесталом, способным возвысить его в глазах окружающих. Воскрешая в памяти события фильма и, главное, тональность, в которой эти события излагаются с экрана, видишь, что авторы словно и не озабочены целью поставить своего героя в «выгодные» условия, способные высветить в нем нечто выдающееся. Самое очевидное тому доказательство — эпизод войны.

...Шоди неподалеку от места, где было развернуто его подразделение, набредает на заросший огород, выкапывает пролежавшую в земле не иначе как с лета 1941 года морковь, но вдруг замечает немца. И понимает: поблизости необезвреженная фашистская группировка. Разгорается суровая схватка советских солдат с фашистами, но авторы не предоставляют герою права «солировать» в этом ожесточенном поединке, он сражается в м е с т е с о в с е м и. Героизируется не столько индивидуальный характер, сколько время, в котором ему выпало осуществиться, облик же Шоди хоть и выхвачен камерой и, конечно же, выделен из группового портрета советских сол-

---

[1] Я употребил слово «круговорот» не случайно, ибо таково было первоначальное название картины. (См.: «Искусство кино», 1983, № 1).



«В ТАЛОМ СНЕГЕ ЗВОН РУЧЬЯ», Шоди в юности — Ш. Давронов

дат, его однополчан, но выделен чисто пластически. Нам не указывают на героя, нам рассказывают о героизме.

Манера Худоназарова подчеркнуто неповествовательна, и каждое из драматургических звеньев сюжета подобно безличному предложению, в котором пропущено сказуемое. Создается впечатление, что важны как бы не сами события, они достаточно незамысловаты, важна та поэтическая подпочва, которая набухает под ними, именно она-то и оказывается наиболее плодоносной.

Год 1982-й. Москва. Могила Неизвестного солдата. Тухмановский «День Победы» сменяется «Катюшей», затем в бытовые шумы вплетаются отголоски марша из «Белорусского вокзала». Изображение «дрожит», ибо камера приближается вплотную к мраморной плите, из которой бьет пламя. Цветы. Лица. Слезы.

Год 1982-й. Горы. Шоди подходит к роднику Омывает руки, седую бороду. Ставит кувшин с водой на огонь.

...Полвека тому назад. Чьи-то молодые руки таким же движением зачерпывают воду. Мы догадываемся — это Шоди.

Год 1982-й. Шоди приезжает в кишлак к сыну Муроду. Это тяжелый для него визит — Мурод находится под следствием. Плачет невестка, обращаясь к Шоди за помощью.

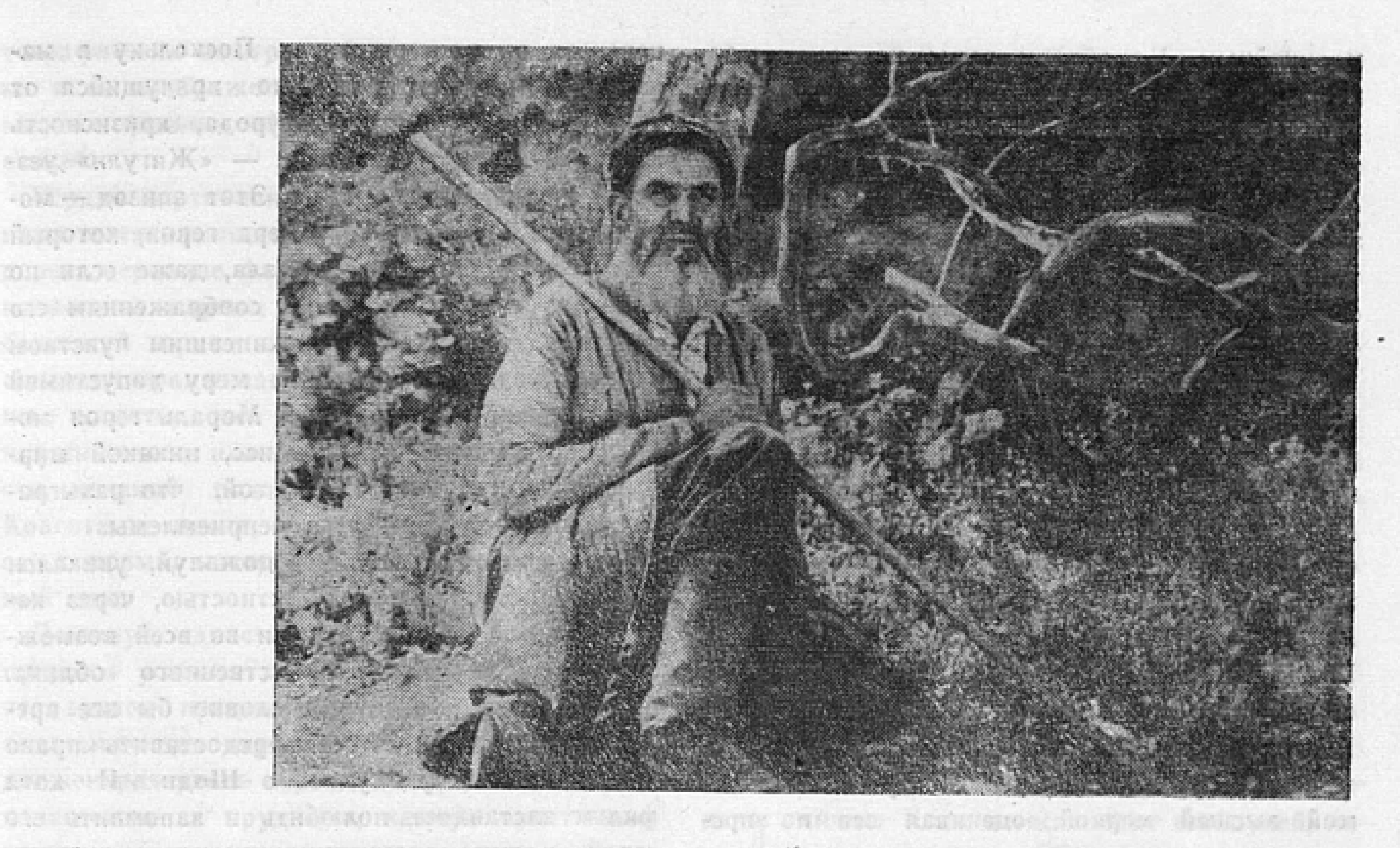
...Война. Шоди в госпитале после контузии. Узнает в соседе по койке земляка Самада. Шоди только и произнесет, не в силах вымолвить больше: «Самад... Ризоев...»

И снова — день сегодняшний. Шоди возвращается в горы. Подходит к скале, откуда бьет родник, но на его месте кем-то сооружен бетонный колодец, из которого торчит водопроводная труба. Среди камней в родниковой воде нежатся бутылки с пивом.

...Шоди получает весть от Николая Сомова. Он спас Шоди от смерти на войне. «Николай, Николай...» — произнесет он, по-детски, до слез радуясь.

...Шоди в поезде едет в Москву. Ему становится плохо. Попутчики по купе укладывают его на нижнюю полку.

...И снова — давнишнее. Снег. Солнце. Шо-



«В ТАЛОМ СНЕГЕ ЗВОН РУЧЬЯ». Шоди — М. Салохов

ди возвращается с войны. Навстречу ему бежит сын.

...И снова — сегодняшнее. Мрамор. Вечный огонь. Устало-нежное звучание дутара.

Можно воссоздать эпизоды фильма более тщательно, но для того, чтобы понять динамику образной идеи, по руслу которой движется фильм, необходимо держать в сознании сразу все, что смысловыми и образными лучами расходится от центрального образа. Мышление Худоназарова панорамно, вынь из этой структуры один сегмент, и фильм покажется драматургически невыстроенным, замедленным, не обладающим фабульной активностью.

Авторы не усердствуют в задачах чисто психологических, словно их занимает не лепка конкретного характера, а нечто большее: образ мировосприятия. При этом, конечно, Шоди не выглядит искусственно смоделированной человеческой функцией — камера подокументальному точна, зорка, когда дело доходит до конкретных ситуаций: без деталей любой рассказ гибнет. Однако неспроста Худоназаров не добивается внешнего сходства между двумя разными по возрасту исполнителями роли Шоди. Не сходство важно, а внутреннее родство.

А родство это вырастает из взаимоотношений героя с миром окружающей его природы, который его взрастил, который взращивает он сам. Право говорить от лица природы Шоди заработал многолетним трудом, в том числе и трудом ратным. Природа есть сфера приложения не только духовных сил героя, но и его гражданских чувств. Ведь Шоди — чабан, бóльшая часть жизни прошла на пастбищах, один на один с природой. В такой трактовке образа героя нет и в помине ни благодушного пантеизма, ни любования патриархальностью.

Недаром военный, центральный эпизод фильма предваряет сцена ночного пожара.

Заезжие шоферы сливают на обочине дороги солярку, которая, воспламенившись, превращает траву в пепел, деревья — в уголь. Шоди и пастух Нурали бросаются тушить огонь, спасают природу.

Такое сопоставление эпизодов кому-то, возможно, покажется рискованным, излишне пря-

молинейным. Но авторы вовсе не призывают нас к буквальным ассоциациям, мысль их проста: гибель живого всегда трагична, и чабан Шоди защищает жизнь и правое дело. Мысль-то проста, но совсем не просто выразить ее так, чтобы она не выглядела хрестоматийно, чтобы наполнилась теплым человеческим смыслом, обожгла чувством. Худоназарову это удается.

Золото и огонь — одного цвета, гласит восточная мудрость. Время не смягчает противоречия, а накапливает их. Мурод, один из сыновей Шоди, предает идеалы отца, с жалким пафосом в пьяном угаре он провозглашает себя «настоящим мужчиной», поскольку «не ворует, а умеет работать». Шоди — работает, Мурод — «умеет работать», разница очевидна. Шоди стыдно за сына, невестка, жена Мурода, предлагает ему «замолвить словечко Самаду Ризоевичу», но этот шаг противоестествен для морали Шоди. Он измеряет поступки сына самой высшей меркой, оценивая все по предельному, максимальному нравственному счету. Вот тут становится ясно, что естественная нравственность Шоди оплодотворена социальным опытом.

Казалось бы, здесь самое время герою выговориться, автору — вложить в его уста нечто, с его точки зрения, программное. Но Шоди лишь мимоходом вспомнит о том, что Анор-гуль, жена его, погибла, когда рожала Мурода, так, видно, Муроду, ослушавшемуся его советов, суждено и отца свести в могилу.

Эту ситуацию автор отраженно проиграет чуть позже, в сцене, где Шоди, ожидающий автобуса на остановке, станет очевидцем примечательного случая. Нерасторопный пастух запрудил шоссе отарой овец, и некая залихватская компания, путешествующая на сияющих свежей полировкой «Жигулях», врезается прямо в стадо, а затем кряжистый юноша в джинсах не долго думая пускает в ход булыжники, которые летят в бедных растерявшихся животных.

Шоди разрешает ситуацию однозначно: своей сучковатой палкой он обрушивает удары на капот машины, бьет, бьет, бьет до вмятин, до трещин — так, что развязно-наглый обладатель «Жигулей» на какое-то мгновение цепенеет от растерянности. Поскольку в машине оказывается смущенно прячущийся от взгляда Шоди приятель Мурода, кризисность ситуации быстро снимается — «Жигули» уезжают подобру-поздорову. Этот эпизод — моментальный снимок характера героя, который всегда готов идти против зла, даже если по каким-то узкопрактическим соображениям его действия, побуждаемые вскипевшим чувством справедливости, переходят меру допустимой нравственной самообороны. Мораль героя монолитна, никакой компромисс, никакой мирный исход ситуации типа той, что разыгралась на шоссе, для него неприемлемы.

Этот эпизод в фильме, пожалуй, уникален своей обостренной конфликтностью, через которую герой познается нами во всей возможной определенности нравственного облика. Как правило же, авторы словно бы все время отстраняются, чтобы предоставить право зрителю самому судить о Шоди. И хотя фильм заставляет полюбить и запомнить его героя, у меня сложилось ощущение отсутствия р о л и, при помощи которой сценарист помог бы герою реализоваться. Здесь, как мне думается, мы явились свидетелями весьма парадоксального процесса. Какого же?

Шоди в старости играет непрофессиональный актер Мухитдин Салохов. Из боязни штампа я не буду восклицать: «Не играет, а живет!» Не буду, хотя, возможно, так оно и есть — живет. А может быть, и еще проще — присутствует в кадре, но словно и не знает об этом, а между тем камера пытливо изучает его лицо.

Худоназаров н е с о ч и н я е т за героя, но, наоборот, с л у ш а е т его. Важен не факт игры, а факт существования героя, в котором, если всмотреться, есть самодвижение подлинной человеческой драмы. Режиссеру хочется оставить образ Шоди словно нетронутым художественной обработкой. Худоназаров боится потревожить, разрушить ц е л о е. Фильм «В талом снеге звон ручья» — попытка создать модель целостного восприятия жизни, он и композиционно округл, все его части, все слагаемые сопряжены друг с другом, как молекулы в атоме. Важно еще и то, что для Худоназарова природа — менее всего кинема-

тографически выигрышная натура, хотя именно в ее изображении и копится образная энергия фильма, образующая его поэтический сюжет.

Гордые вертикали гор; стада баранов, змейками вытягивающиеся по спиралям памирских дорог; мерцание фар грузовиков в серо-черном полночном мареве; лениво-знойные луга; выбеливший горные пастбища снег, под которым покоится оранжевая осенняя листва, не успевшая истлеть, — все это увидено без малейшего пластического нажима. Никакой декоративности, никакой подающей себя зрелищности. Красота не идеал, к которому надо стремиться, а норма, которую соблюдать — нравственный долг.

Пожалуй, единственное место, где гармония природы усилена пластическими аккордами,— это эпизод предощущения боя, томительная, изматывающая нервы пауза, которую вот-вот должен разорвать первый выстрел. Бойцы располагаются за орудиями, камера пристально, испытующе всматривается в их напряженные лица и постепенно панорамирует на предвечернюю гладь озера, по которому тихой струйкой скользит неяркий солнечный луч. Красота здесь наполняется мужественной силой. Ее призвание — не ласкать взор, не украшать, но противостоять. Изначальное здесь — равновесие природы. Война же, увиденная глазами Шоди, прежде всего попрание естества, надругательство над бесхитростной святостью простого достояния простого человека — дня, солнца, травы, жизни.

Я недаром то и дело возвращаюсь к эпизоду войны, поскольку, на мой взгляд, он является своего рода слитком, моделью идейных и стилистических принципов Худоназарова. Первичное у Худоназарова всегда — точное чувствование общей психологической обстановки, настроения, создаваемого пейзажем, регистрация эмоционального давления в кадре, а конкретика судеб, характеров появится «сама по себе», если будет надлежащим образом взрыхлена почва для ее «прорастания».

И — прорастает.

И вот что удивительно — три-четыре эпизода, два-три слова, а портрет каждого из участников эпизода войны готов, и не нужно обладать какой-то особой зрительской памятью, чтобы запомнить любое из этих лиц. Изборожденное морщинами лицо пожилого фронтовика, отрешенный взгляд русоволосого капитана, семья которого погибла в доме, на пепелище которого он стоит, и, конечно же, облик танкиста Коли (очень точная актерская работа С. Лесного).

Взгляд сосредоточенный, даже, я бы сказал, самоуверенный, в глазах злой вызов, ярость, но ярость глуховатая, затаенная, дремотная. После сражения именно Коле, по счастью, не пострадавшему, выпадет спасти Шоди, и Коля, небрежно отбросив автомат, словно ему уже и ненужный, взвалит обессилевшее тело на плечо, бережно прислонит раненого Шоди к колесу разбитой телеги. А далее — взгляд его поймает фигуру обезоруженного немца, тоже из выживших, который, сомналебулически пятясь, ступит на мост, сделает два шага и сорвется вниз, на дно. И странное дело: танкист Коля не остановит его пулей, он приговаривает его к смерти молчанием, этим отрешенно-гневным взглядом, только и бросит хрипло: «Ну что?..» И это его почти равнодушное «Ну что?..» станет отзвуком всего того человеческого, которое на наших глазах было уничтожено за несколько минут.

Война разлучает Шоди с танкистом Колей Сомовым. После боя наступило забытье, затем госпиталь, затем выздоровление, Победа и — долгая жизнь, в которой было многое и, наверное, не хватало многого, но всегда — встречи с этим человеком, спасшим герою жизнь.

●

...И вот верный друг Шоди, глухонемой пастух Нурали, возвратившийся после лечения в горы, приносит Шоди конверт, на котором обозначено имя адресата: «Николай Сомов». Но авторы будут верны изобранному ими принципу и не разомкнут образное и сюжетное кольцо фильма счастливой сюжетной развязкой, встречей однополчан — она остается за пределами повествования. Среди лиц ветеранов, пришедших к Большому театру в ликующий солнцем майский день, мы не увидим ни Шоди, ни Николая Сомова. Здесь — словно на-

чало другой ленты, другие, не знакомые нам лица, но эти люди не чужие — их объединяет с нами, с героями фильма одно Отечество, одна война, одна Победа, одна память.

Но прежде чем расстаться с Шоди, в одно мгновение, предшествующее кадрам майской Москвы, мы вновь увидим героя и теперь уже запомним его таким.

Шоди молодой. Войне — конец. Хрустит снег под ногами. Навстречу бежит сын. Шоди снимет пилотку, засучит рукава и зачерпнет ладонью воды из ручья — напиться.

Достоинство краткости

Семен Фрейлих

В кино есть термин «короткометражка», понятие это уже изначально звучит уничижительно, хотя в каждом случае короткометражка соответствует рассказу или новелле, вполне престижным литературным жанрам.

Кинематографические новеллы «Свадьба», «Кувшин», «Миха» немало прибавили к достоинству грузинского игрового кино. Такого рода шедевры знаем мы и в документальном кино («Катюша»), и в научно-популярном («Генетика и мы»), и в мультипликации («Сказка сказок»).

Когда биографический фильм переживал в игровом кино известный кризис вследствие повторяемости приемов, разведчиками новых путей в изображении жизни замечательных людей оказались небольшие документальные ленты, посвященные жизни Коллонтай, Андреевой, Чичерина. Надо отдать должное нашей критике — она не прошла мимо этих явлений.

Такого же внимания, думается, заслуживает теперь картина «Мы были счастливы». Это тоже фильм-биография, он тоже состоит из двух частей и также строится на документах.

Фильм выпущен на студии «Центрнаучфильм», автор сценария — Даль Орлов, режиссер Наталья Полонская.

«МЫ БЫЛИ СЧАСТЛИВЫ»
Сценарий Д. Орлова. Режиссер Н. Полонская. Оператор В. Мотыченков. Композитор Г. Гевиксман. «Центрнаучфильм», 1984.

В фильме рассказывается о жизни Николая Ильича Подвойского. Соратник В. И. Ленина, Подвойский в исторические дни Октября был председателем Петроградского Военно-революционного комитета и одним из руководителей вооруженного восстания и взятия Зимнего.

Для того чтобы о человеке рассказать кратко, нужно знать о нем все. В первоначальных набросках одно только перечисление должностей Подвойского занимало целую страницу сценария. Но вся жизнь не может войти в фильм, даже если он и не будет столь кратким. Толстой говорил: если вы хотите описать жизнь человека, не надо рассказывать все подряд. Лучше взять такой момент в его жизни, завязать такой узел, развязав который, мы обнаружим его в полный рост.

В судьбе Подвойского таким поворотным моментом был 1917 год, 25 октября. Говоря об этом моменте, авторы называют не только год и день, им важно, чтобы мы узнали, в котором часу это произошло и даже то, сколько в этот миг показывала на часах минутная стрелка. Фильм начинается хроникой штурма Зимнего дворца, мы видим Подвойского сначала в гуще революционных событий, в движении, а потом — на стоп-кадре, за кадром же мы слышим его слова: «В Зимнем все было кончено. Я взглянул на часы: четверть третьего...»

Только теперь возникает надпись с названием картины, слова эти повторяются дважды, и каждый раз мы будем открывать в них новый смысл.

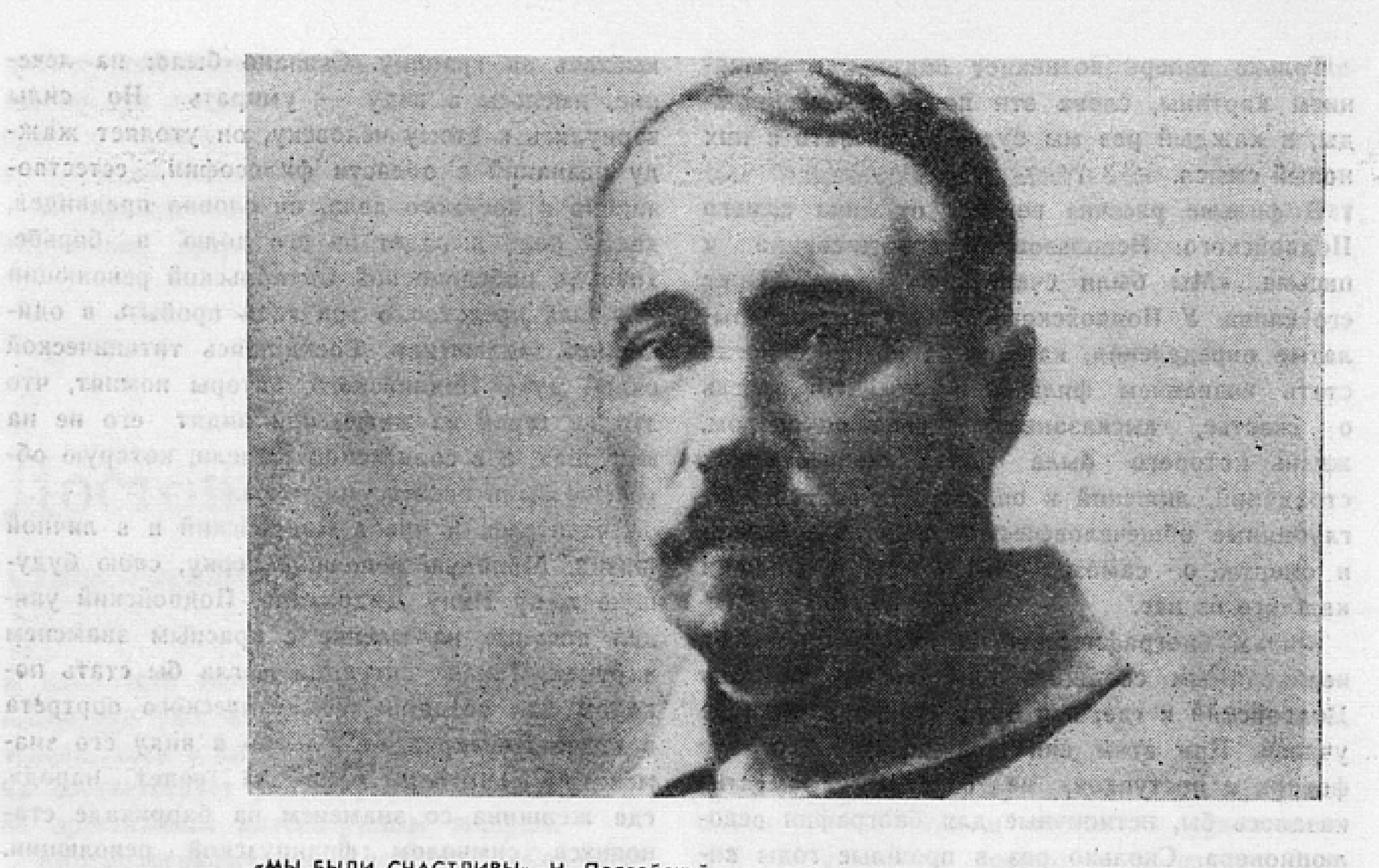
В фильме рассказ ведется от лица самого Подвойского. Использованы его дневники и письма. «Мы были счастливы» — это тоже его слова. У Подвойского были и другие крылатые определения, каждое из которых могло стать названием фильма о нем. Но мысль о счастье, высказанная революционером, жизнь которого была полна неимоверных страданий, лишений и опасностей, затрагивает глубинные общечеловеческие понятия о жизни и смерти, о самом смысле существования каждого из нас.

Фильм биографический, и авторы считают необходимым сообщить нам, когда родился Подвойский и где, кто были его родители, где учился. При этом они непредвзяты в отборе фактов и поступков, не опускают моменты, казалось бы, нетипичные для биографии революционера. Сколько раз в прошлые годы кинобиографии великих людей — академиков, композиторов, полководцев — утрачивали свою неповторимость именно вследствие того, что жизнь их освобождалась на экране от, так сказать, нетипического, но без случайного типическое лишается феноменальности. Великий же человек всегда феноменален. Феноменален был и Подвойский.

Сын священника становится бунтовщиком, а затем революционером, соратником Ленина. Подвойский показан в преодолении, в борьбе, которая стала его стихией и его поэзией. Познал бы он сам себя и стал бы он тем, каким мы его теперь знаем, если бы не революция? Это она заставила его жить на пределе человеческих возможностей. В 1905 году, 20 октября (снова такого рода хронологическая точность отвечает принципу избранного повествования), Подвойский возглавил демонстрацию рабочих Ярославля. С отбитыми легкими и семнадцатью ранениями Николай Ильич несколько месяцев скрывался от полиции. Его настигли, заточили в одиночную камеру, казалось, дни его сочтены. Под давлением массовых протестов, да к тому же в убеждении, что заключенный безнадежен, ему разрешают выехать за границу. Сказано было: на лечение, имелось в виду — умирать. Но силы вернулись к этому человеку, он утоляет жажду познаний в области философии, естествознания и военного дела, он словно предвидел, какая роль выпадет на его долю в борьбе, хотя до победоносной Октябрьской революции ему еще предстояло три года пробыть в одиночном заключении. Восхищаясь титанической силой духа Подвойского, авторы помнят, что это не герой из мифа, они видят его не на котурнах, а в солдатской шинели, которую обречены были носить миллионы.

Значителен и прост Подвойский и в личной жизни. Молодую революционерку, свою будущую жену Нину Дидрикиль, Подвойский увидел впервые на маевке с красным знаменем в руках. Такая ситуация могла бы стать поводом для создания романтического портрета в стиле Делакруа — я имею в виду его знаменитую картину «Свобода ведет народ», где женщина со знаменем на баррикаде становится символом французской революции. В картине подобная ситуация — факт, опорный пункт рассказа, но не стиль. Есть еще один момент, где авторы уходят от соблазна усилить ситуацию жанровым заострением. Когда Подвойский уезжал за границу, в Смоленске (опять-таки важно указание конкретного места действия) в поезд, идущий на Берлин, вошла молодая женщина с заграничным паспортом на чужое имя. Эта встреча с Ниной была обусловлена заранее, с нее началась совместная жизнь двух славных большевиков.

Такая ситуация могла быть развита в событийный, приключенческий сюжет, но в картине жанр становится лишь моментом, опорой повествования совершенно другого характера. Авторы ставят перед собой значительную цель и на другом сосредоточивают наше внимание. Они стремятся уловить мотивы поступков Подвойского, передать не только факты времени, но и эмоции времени. Применительно к человеку — это значит передать не только его поступки, но и его ощущения. Этот человек, которого никогда не видели (в том числе его собственные дочери) не в военной форме, мечтал об обществе гармоническом, как природа.



«МЫ БЫЛИ СЧАСТЛИВЫ». Н. Подвойский

Вымотанный в сражениях, больной, он напишет жене, с которой не виделся годами и перед которой чувствовал свою вину: «Мы с тобой одно ценное целое, образованное под колоссальным давлением природы, тяги друг к другу и гигантским давлением революции. Всем благодарю тебя».

Возвышенное в Подвойском — не выспренно. Его убеждения выстраданы и потому не подлежат сомнению. Мы ощущаем масштаб его личности: мы видим его в красноармейской массе, для которой он, народный комиссар по военным делам, был вождем, и видим рядом с Лениным, гениальностью которого Подвойский восхищался и верным соратником которого он был.

Такая композиция труднее удается в игровом кино, здесь довлеют традиции, наработанные приемы, суть которых состоит в том, что если в картине возникает главное историческое лицо, то оно обязательно становится в ней и главным действующим лицом. А между тем искусство, как заметил именно В. И. Ленин, не требует, чтобы его принимали за действительность. Сама тема картины «Мы были счастливы» выдвигает на первый план фигуру Подвойского, рассказ о нем опирается исключительно на документы.

Документы в прямом смысле слова — это хроника (в картине использованы две-три прижизненные киносъемки Подвойского) и фотографии.

Многообразно используются косвенные документы. Это прежде всего относится к цитатам из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» — он был поставлен в 1927 году, в нем снялись в небольшом эпизоде Подвойский и другие участники штурма Зимнего, снялись в той роли, в которой они действительно в свое время выступали. Зритель не должен принимать эти сцены за хронику, и потому авторы предупреждают нас, что это сцены из фильма Эйзенштейна «Октябрь», но поскольку «Октябрь» сам уже стал реальностью истории, сцены из него оказываются своеобразными «свидетельскими показаниями».

Аналогичное воздействие производят на нас и строки Маяковского из поэмы «Хорошо»:



«МЫ БЫЛИ СЧАСТЛИВЫ». Н. Подвойский с женой. Одна из последних фотографий

До рассвета
осталось
не больше аршина, —
руки
лучей
с востока взмóлены.
Товарищ Подвойский
сел в машину,
сказал устало:
«Кончено...
в Смольный».

И у Эйзенштейна и у Маяковского аналогичные сцены «списаны» с одной и той же натуры, то есть оба — и кинорежиссер, и поэт — пользовались одним и тем же источником, свидетельства же их потому и называю косвенными, что реально происшедшее событие цитируется не непосредственно (как хроника или фотография), а уже будучи преображенным — в одном случае кинематографическим искусством, в другом — поэзией.

Такова же природа воздействия на нас в этой картине интервью с дочерьми Подвойского — Ниной Николаевной и Ольгой Николаевной. Опять-таки: в этот момент мы видим не того, о ком рассказывают, а тех, кто рассказывает. Эти теперь уже седые женщины — его дочери, в их манере держаться, в простоте обстановки, в которой они живут, мы узнаем его отношение к жизни.

«Очевидцами» в картине выступает и сельский дом — школа, в которой когда-то учился Подвойский, — и река его детства.

Пейзаж увиден как бы сквозь время, с движения, его нечеткие очертания словно требуют усилия памяти.

Так же всматриваемся мы в фотографии: в кадр входит рука с лупой, она выхватывает то одно, то другое лицо, укрупняя его.

Документальный фильм и есть цейтлупа, она, по выражению Пудовкина, позволяет нам передать время крупным планом.

Подчеркивая природу документального фильма, я не забываю, что фильм поставлен на студии с маркой «Центрнаучфильм».

Научно-популярное кино не ограничило себя познанием природы, оно все чаще ставит социально-политические проблемы; общество, историю оно познает через человека, пользуясь методами игрового и документального кино.

Оттого что М. Ромм поставил «Обыкновенный фашизм» на «Мосфильме», картина не перестала быть документальной, в то же время в ней как бы сняты границы игрового кино и хроники. Конечно, это знамение времени, в нем проявляются процессы, происходящие не только в искусстве, но и в науке, в равной степени стремящихся к глубинному и всестороннему познанию противоречий природы и общества.

Исследуя жизнь Подвойского, авторы не уклоняются от изображения драматического периода в его жизни. Один из самых знаменитых людей периода Октября оказывается впоследствии в тени, да в такой степени, что не многие из нас, уходивших на фронт в 1941 году, знали в ту пору, что он не только жив, но и, несмотря на уже преклонный возраст, просился в действующую армию.

Диктор читает письмо (а мы видим и текст) Подвойского Сталину: «Дорогой Иосиф Виссарионович! Очень прошу о включении меня в состав действующей Красной Армии. Готов выполнять любое поручение». После паузы на фотографии словно ожидающего ответа Подвойского диктор произносит:

— Отказали.

И что же делает Подвойский? Вместе с работниками «Трехгорки», членом партийной организации которой он был, строит оборонительные сооружения.

Делая фильм о Подвойском, авторы руководствовались его нравственными принципами, а он, по словам его дочерей, воспитывая их, запрещал четыре «не»: не хочу, не могу, не люблю, не буду. Он трезво судил не только о противоречиях, которые разрешила революция, он оставался революционером и в мирной жизни с ее новыми и неизведанными коллизиями. Как откровение звучат его слова с экрана: «Слабость, неумение, незнание до тех пор — не бедствие и даже не порок, пока их не скрывают. Но как только их скрывают, они становятся бедствием не только для того человека, который их скрывает, но и для того класса, дело которого этот человек проводит или хочет проводить собственными руками. В такой стране хочется трудиться дни и ночи, творить до самозабвения, бороться везде и всюду со всякой сволочью, мерзавцами, подлецами, лодырями, паразитами, которые задерживают устройство радостной, счастливой жизни».

В распоряжении авторов фильма лишь реальные факты, но уже отбором они реализуют определенный замысел.

В финале мы видим фотографию Подвойского с сыном, диктор объясняет нам, что сын Лев, артиллерист, штурмовал Берлин в составе корпуса генерала Глухова, который участвовал во взятии Зимнего дворца под руководством Подвойского.

И мы снова видим циферблат, слышим слова Подвойского:

— Я взглянул на часы: четверть третьего...

Нас возвращают к этому звездному часу в финале, чтобы вынесенные в название слова — мы были счастливы — относились не только к одному моменту, а ко всей жизни Подвойского.

Искусство может рассказать о счастье, если не утаивает и трагические моменты жизни. На уровне бытового сознания это может показаться и непонятным. Но для того и существует искусство, чтобы в момент прикосновения к нему вырвать человека из заколдованного круга быта и сделать его причастным поэзии и философии.

...Я прочитал строки, написанные по поводу фильма. Теперь кажется, что я все знаю о Подвойском, а ведь рассказ о нем длится на экране всего двадцать минут.

Поднимем бокалы?..

Е. Пешкова

Время от времени в критических статьях ставится вопрос о взаимосвязях, в которые неизбежно вступает материал фильма с его жанром и стилем. Каковы эти взаимосвязи, как влияет на художественное решение ленты жизненный материал, положенный в ее основу? Можно поставить вопрос и шире: всякая ли сфера жизни в равной степени поддается кинематографической интерпретации?

Скажем, в фильмах, ставящих целью эпически воспроизвести продолжительный исторический период развития общества, история осознается в тесном переплетении с социальной деятельностью героев, с конкретными их судьбами — иными словами, во взаимодействии разных социальных уровней в структуре общества.

Но в художественном произведении важно не просто констатировать факт этого взаимодействия, а прежде всего найти убедительные образные решения, создать полнокровные характеры. Жесткие узлы драматургической конструкции должны раствориться в материале, в образной структуре произведения.

Авторы сценария «Нескончаемый месяц Ковша» молдавские кинематографисты А. Горло и В. Друк попытались воссоздать на экране отрезок времени с начала 40-х годов до сегодняшнего дня с тем, чтобы рассказать о нелегком труде виноделов.

Виноделие — отрасль для Молдавии традиционная, освященная народной мудростью, поэтически осмысленная в фольклорном и профессиональном искусстве. Искони считается в народе, что трезвость — благо, что разумное отношение к чистому виноградному вину, впитавшему соки матери-земли, энергию солнечных лучей, не вредит здоровью, а наоборот, придает душевную и физическую силу.

Один из лучших документалистов республики В. Друк и известный кинооператор В. Яковлев, выступившие при постановке этого фильма как дебютанты, задались целью показать пути совершенствования виноделия за последние десятилетия. В биографиях трех поколений династии виноделов, по замыслу создателей, должны были найти отражение и период воссоединения западных молдавских земель с Родиной, и строительство социалистического общества, и фашистская оккупация, и восстановление разрушенного войной хозяйства, и день сегодняшний. Поскольку герои фильма безраздельно увлечены своим любимым делом, вино, а точнее, технология его изготовления, конечно же, становится полноправным «персонажем» картины.

...В первые месяцы после того, как Молдавия стала советской, приходит в село молодой культармеец Костаке (И. Бордеяну) и тотчас же попадает в винные подвалы. Именно там Костаке встречает молодую Иоану (Г. Друк), чья красота с первого взгляда покоряет его сердце. Но драма заключается в том, что отец Иоаны, мош Тома (П. Баракчи), — лучший винодел села, и поэтому ему вовсе не безразлично, как относится к вину будущий зять: как к «веселящему» напитку или как к произведению труда и искусства, в которое винодел вкладывает душу. Костаке, увы, ничего не смыслит в виноделии, у него не дрогнет рука намешать в вино водку, чтобы круче забирало. «Дру́жка» припасает для сватовства кувшин настоящего вина, но старика не проведешь: он видит человека насквозь. И потому остается непреклонным к Костаке.

Если бы юмор данной ситуации был не натужен, а по-народному сочен, этот сюжетный поворот мог бы выглядеть вполне убедительно. Но, до предела затянув пружину страданий молодых влюбленных, режиссеры вдруг без всякой мотивировки эту тяжесть ситуации снимают, в результате чего Иоана и Костаке соче-

«НЕСКОНЧАЕМЫЙ МЕСЯЦ КОВША»
Сценарий А. Горло, В. Друка. Постановка В. Друка, В. Яковлева. Операторы В. Яковлев, А. Васильев. Художник А. Роман. Композитор В. Гоя. Звукооператор Г. Воронин. «Молдова-филм», 1984.

таются законным браком в сельсовете (без отцовского благословения).

Поскольку драматизм любовной ситуации иссякает, молодому зятю ничего не остается, как, преодолевая неприязнь тестя, совершенствовать свои познания в технологии винного дела. Мош Тома недолго сопротивлялся, и вот мы уже видим, как вся семья, преодолев «конфликт», счастливо трудится возле ласкающей глаз виноградной лозы. Вполне закономерным, хотя и чересчур буквальным художественным решением является то, что именно тут рожает Иоана. Виноградный побег, устремленный к солнцу, красноречиво символизирует будущую причастность младенца к делу деда и отца.

События войны промелькнули всего лишь в нескольких эпизодах между титрами «1941» и «1945».

Мы видим, как мош Тома жестоко избивают подручные бывшего хозяина, обвинившие винодела в служении Советской власти, в том, что его дочь и зять ушли с советскими войсками... И тогда мош Тома, взяв ружье, пробирается глухой ночью в колхозный подвал и выбивает пробки из всех бочек, чтобы ни капли драгоценного вина не досталось оккупантам. Здесь камера сурова и драматична. Непросто было решиться на такое лучшему виноделу села, словно хотят сказать нам авторы...

Далее следуют уже послевоенные сцены, когда Костаке в армейском обмундировании возвращается в родное село и сразу же встречает жену и подросшего сына. Тяготы тех лет показаны фрагментарно: уничтоженные фашистами виноградники восстанавливаются за счет диких побегов, найденных старым виноделом в горах, тут же происходит короткая схватка с бандитами, а дальше — селяне быстренько, сказочными темпами, справляются с последствиями разрухи, и мы вновь видим буйно взошедшую на полях и склонах лозу.

Особой взволнованности пытаются достичь авторы в последней, современной, трети фильма, решенной в духе «производственного фильма». В одной из многоведерных бочек образовался изумительный по вкусу и букету напиток. «Такое вино раз в сто лет бывает!» — заключает мош Тома. Однако зять, моложавого вида элегантный мужчина, ставший к этому моменту директором винодельческого совхоза, готов погубить уникальное вино ради выполнения нереального плана. Против решения отца бунтует его сын Петрике, как и догадывается зритель, работающий на этом же поприще. Отстаивает неприкосновенность чудесного напитка и старик Тома: вооружившись двустволкой, заряженной горохом, он залегает в винном подвале. Даже мальчугану, внуку Константина, чье появление на свет осталось за рамками сюжета, ясны правота прадедушки и отца и заблуждения деда. Так что зритель уже не сомневается: душа мальчугана тоже принадлежит виноградной лозе.

П. Баракчи в роли старика в этой сцене по-настоящему драматичен. Глядя на актера, думаешь о том, что на этом материале мог бы получиться интересный, поэтичный и проблемный, истинно национальный фильм. Если бы режиссура более вдумчиво отнеслась к выработке художественных средств, адекватных жизненному материалу, послужившему основой сценария.

Но — увы! — технология побеждает на экране поэзию. Авторы не смогли поднять сюжет на уровень той поэтической образности, с которой связано виноделие в молдавском народе.

Приближаясь к финалу, авторы демонстрируют нам оборудованные по последнему слову техники: могучие емкости вместо стародавних бочек из первых кадров фильма, обширные, подобные городским улицам галереи современного винохранилища вместо тесных довоенных подвалов, вместо примитивного ручного производства — мощный винозавод, оснащенный техникой, и рядом — просторный дегустационный зал для гостей, в котором можно в обстановке комфорта снять пробу свежей продукции...

Таковы оптимистические итоги, к которым подводят нас авторы фильма. Но, испытывая в общем-то закономерную радость по поводу достижений НТР в области виноделия, под занавес мы все-таки ощущаем и некоторое беспокойство. И беспокойство это вызвано обстоятельствами равно как эстетического, так и этического порядка (что в нашем случае, может быть, не менее важно).



«НЕСКОНЧАЕМЫЙ МЕСЯЦ КОВША»

Во-первых, о чисто художественной стороне дела. Хочется задать авторам вопрос: что, собственно, является сквозной драматической мыслью фильма? В чем заключается авторский замысел? В том, чтобы показать «круговорот» вина в природе — от процесса его изготовления, воссозданного во всех подробностях, до употребления конечного продукта внутрь? Не думаю, что был резон снимать фильм с такой сверхзадачей. Очевидно, авторов занимала проблема роста технологии виноделия — от кустарного до современного, промышленного? Но такая творческая установка гораздо более свойственна фильму научно-популярному...

Даже если закрыть глаза на очевидную неясность замысла, понимаешь, что необходимым условием успеха фильма, построенного по такому принципу, должна быть максимальная индивидуализация темы и проблемы. Но авторы фильма при его создании шли не от конкретных, интересных зрителю судеб и характеров, а от поверхностно трактуемых понятий исторического и социального прогресса, от весьма абстрактных представлений о народном характере. В результате сюжет фильма выглядит голой и упрощенной схемой, изобилующей внезапностями и неожиданностями, отчего именно там, где создателями предвкушается драма, возникает не предусмотренный ими комический эффект.

И — во-вторых и в последних. Лицезрея на экране бесконечное, безудержное наслаждение вином, смакование его достоинств, думаешь: а соблюдена ли авторами мера этической трезвости, абсолютно необходимая при создании фильма на подобную тему? Вряд ли на этот вопрос можно ответить утвердительно. И произошло это потому, что авторы не совладали с материалом. Претензии фильма на эпичность, даже на историческую масштабность так и не сопряглись с той сферой жизни, которую хотел нам открыть экран.

До последнего метра в кассете

Конст. Славин

Годы летят, мчатся стремительно, быстро, неумолимо — будто незабываемые, бесконечно дорогие нам хроникальные кадры, снятые ускоренной съемкой. Кажется, только вчера мы с режиссером Игорем Гелейном в первый раз показывали друзьям-коллегам, бывшим фронтовым операторам и военкорам, свой фильм «Рядом с солдатом», а с тех пор уже минуло десять лет.

...Тогда — в семьдесят пятом, встречая 30-летие Победы, мы сделали попытку показать советского солдата-победителя глазами, сердцами мужественных наших фронтовых кинохроникеров.

Помню хорошо, как увлеченно, с каким волнением мы трудились над своим фильмом, сделав нашими соавторами всех его живых и павших героев, а Роман Кармен и Леонид Хмара стали его ведущими, и наши слова непроизвольно соединились с их собственными комментариями, воспоминаниями.

Впервые в фильме «Рядом с солдатом» мы поименно назвали всех, кто снимал войну... Впервые дали траурный синодик тех, кто с нее не вернулся.

Перед моими глазами стоит наш славный хроникерский строй, что перейдет потом в титры «Великой Отечественной», а я сегодня с болью и горечью замечаю, как поредел он за минувшие десять лет. Уже нет с нами Р. Кармена, Г. Асатиани, В. Цеслюка, Б. Дементьева, Е. Лозовского, Е. Ефимова, Л. Мазрухо, А. Казначеева, К. Кутуб-заде, Ю. Монгловского, И. Кацмана, А. Кричевского, В. Еремеева, И. Аронса, А. Каирова. Наверное, я вспомнил не всех героев нашего фильма, а как они болели за эту работу, как помогали нам, когда мы собирали фронтовую летопись для фильма «Рядом с солдатом»! Не стало и замечательного диктора Леонида Хмары, нет главного консультанта фильма — прекрасного советского поэта А. А. Суркова.

Нет уже и К. М. Симонова, который с большим вниманием отнесся к нашей работе, он сводил нас с интересными людьми, смотрел первый вариант картины и многое очень важное присоветовал. Константин Михайлович подсчитал как-то, что за четыре года войны в каждых ее сутках почти полтора часа были запечатлены на пленке. А сегодняшние свидетельства снимавших войну, писавших о войне!.. Все это требовало метража и метража...

Трудно представить себе, как сложен, нелегок, а порой и мучителен был отбор кинокадров, свидетельств, героев с художественной и этической точки зрения. Нам все время казалось, что мы режем по живому, кого-то позабыли; нас все время не покидало чувство вины перед работавшими рядом с нами операторами, но я не помню, чтобы кто-нибудь из них обиделся, что кого-то показали больше и лучше, чем его. Наши друзья-коллеги прекрасно понимали, как нам трудно, и утверждали, что главное — это создать коллективный портрет военных хроникеров, а не списочный состав всех участников фронтовых групп.

...Фильм вышел, был хорошо встречен и публикой и нашими товарищами, а на Краковском фестивале удостоился двух высоких наград — «Золотого дракона» и премии ФИПРЕССИ. Картина как бы аккумулировала, указывалось в прессе, заслуги советского документального кино, которое зримо показало миру природу подвига советских солдат, природу стойкости советских людей.

Казалось, чего еще желать? И все-таки у меня и сейчас такое чувство, что работа эта еще продолжается.

Наверное, потому что я не могу спокойно смотреть на папки с письмами, фотографиями, на стопки молчаливых кассет. Еще задолго до того, как мы стали снимать, искать материал, я списался со многими участниками фронтовых киногрупп, с теми, кто с ними работал, помогал на съемках, возил на машинах, встречал в последние часы жизни, хоронил в солдатских могилах. Списался, встречался, записывал на пленку... Беседовал с Борисом Полевым, Евгением Кригером, Яковом Халипом... Снимали мы Юрия Жукова, Юлия Райзмана — съемки эти в фильм не вошли. И, конечно, не могли попасть в картину те письма, документы, фотографии, которые пришли к нам уже после того, как она вышла на экраны.

А как хотелось, чтобы самое главное, интересное из этих реликвий войны узнали, услышали, ощутили наши молодые современники, в особенности в год 40-летия нашей Победы.

И я попытался сделать как бы новую запись фильма «Рядом с солдатом», страницы которой обогащены материалами, представшими впервые и для тех, кто помнит картину.

За 1418 дней Великой Отечественной войны фронтовыми операторами снято 3,5 миллиона метров кинопленки. Создано более 50 номеров киножурналов и специальных выпусков. Создан 101 документальный фильм.

Горящий рейхстаг...

И наши советские воины — солдаты Победы. Идут на штурм последней твердыни фашистского «рейха». Последний бой.

Кадры, которые стали историей. Мгновения нашей Победы, навсегда остановленные объективом летописца Великой Отечественной — фронтового кинооператора.

Навсегда!..

Впервые мир увидел эти кадры в фильме Ю. Я. Райзмана «Берлин». Текст к этому фильму читал ветеран фронтовой кинохроники Леонид Хмара. Его голос вошел в кинолетопись вместе с лучшими фильмами, снятыми на войне. Молодого Хмару привел в кино Александр Довженко. Большой художник оценил не только прекрасный голос Хмары, он угадал в нем особый дар внутреннего слияния с жизненным документом.

— Водрузить Знамя Победы над рейхстагом, — говорит Хмара, с волнением всматриваясь в экран. — Прошло столько лет, а вспоминая те мгновения — не могу не волноваться... Сейчас наше знамя взовьется над Берлином... Вот эти кадры, смотрите!.. — и мы чувствуем, как волнуется Хмара. — Смотрите!..

И мы словно приближаемся — сердцем к сердцу — к тем легендарным солдатам со Знаменем Победы.

Хмара передает слово другому ведущему — фронтовому оператору Роману Кармену. Со своей кинокамерой он прошел войну, как говорили фронтовики, «от звонка до звонка».

Кадры его фильма «Суд народов» возвращают нас в здание нюрнбергского Дворца юстиции, которое, как говорилось в фильме Кармена, «словно нарочно уцелело, чтобы в нем судили фашизм».

— Вместе с судьями и обвинителями мы, фронтовые кинооператоры, пришли в зал Международного трибунала, — говорит Кармен. — И на одном из заседаний выступили с обвинительным документом, которым стала наша кинопленка. Благодаря ей в зал трибунала вошли миллионы свидетелей... Из Керченского рва, из Бабьего Яра, из Майданека, Освенцима, Бухенвальда...

Кармен от имени своих товарищей произносит слова журналистской клятвы в том, что в период с 1941 по 1945 год, выполняя свой служебный долг (сохранился этот официальный документ, подтверждающий подлинность киноматериалов, представленных Нюрнбергскому трибуналу), «...мы снимали кадры, являющиеся точным воспроизведением того, что мы видели и сняли».

Мы — это 252 фронтовых кинооператора. Их имена на экране — все до единого.

— ...Многие имена в траурных рамках, — говорит Кармен о своих товарищах. — Это те, кто не вернулся с войны. Они погибли как солдаты и вместе с солдатами... Их оружием была кинокамера.



Слева (сверху вниз):

Вместе с солдатами в одних эшелонах отправлялись на фронт кинооператоры

Кинооператор Б. Шер в воздушном бою сбил фашистский самолет

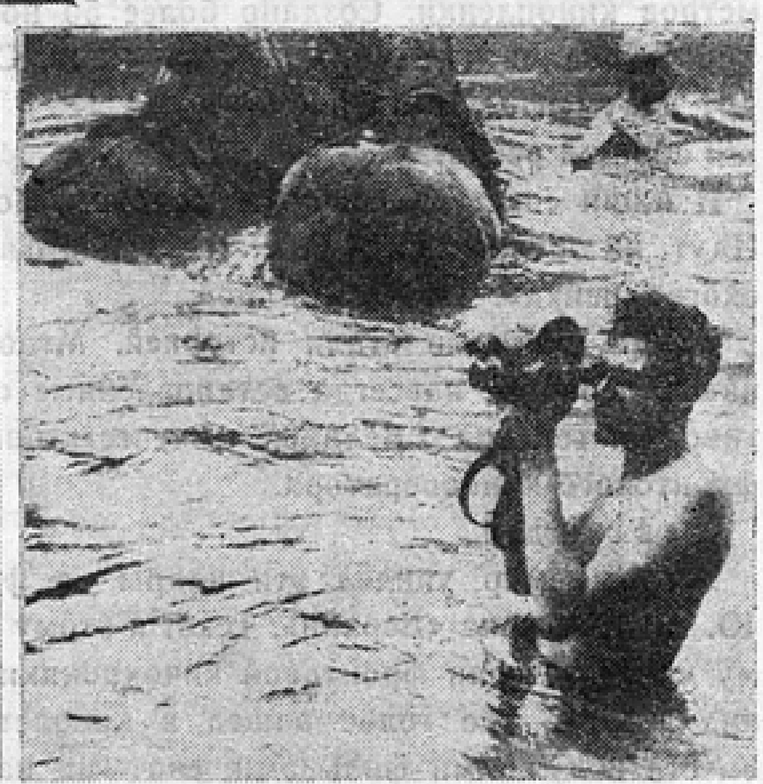
Раненного под Сталинградом кинооператора В. Орлянкина выносят с поля боя

Справа (сверху вниз):

Кинооператор В. Смородин — и такая точка съемки случалась порой на войне

Группа фронтовых операторов на крымской земле. Сидят: С. Стояновский (погиб, снимая бои в Вене в один из последних дней войны), Д. Шоломович. Стоят: А. Левитан (у киноаппарата), шофер киногруппы И. Рыбалченко, М. Пойченко и шофер А. Соколов



















Слева (сверху вниз):

А. Медведкин, Ф. Киселев и И. Панов

М. Сухова среди партизан (погибла во время прорыва из фашистского окружения)

Справа (сверху вниз):

Н. Быков — погиб с кинокамерой в руках

В. Муромцев (третий слева) с югославскими партизанами. Последний кинооператор, погибший на войне

Р. Кармен снимает бои в Германии

Кинохроника сохранила не так уж и много кадров человека с киноаппаратом на войне. Их снимали, как правило, на концах отснятых кассет. Пленку берегли, о съемках «на память» думать было некогда.

И все же кое-что мы нашли в остатках от старых фронтовых съемок. На этих кадрах прозвучали стихи, написанные кинооператором В. Еремеевым о своих боевых товарищах-хроникерах.

...От зорь июньских, бомбами сожженных,
До дня того, когда рейхстаг был взят,
В громаде наших сил вооруженных
Была нас горстка — двести пятьдесят.
Но не вернулся с фронта каждый пятый,
За киноправду жизнью заплатив,
Оставив в аппарате недоснятый,
Свой смертный, свой последний негатив...

Мы включили в фильм документы первых дней войны. Бомбежки и пожарища. Первые жертвы фашистских убийц — младенцы, старики...

— Фильм прикасается к этому материалу, как он ни жесток... И хотя мы знали, что нужно снимать все, снимать для истории, все же ощущение глубокой горечи мешало. Трудно, тяжко было снимать наше горе, слезы, утраты и все же снимали — видите?.. — звучит глуховатый голос Кармена.

Кинохроника оставила грядущим поколениям эти щемящие кадры. Им нет цены.

Запись из дневника фронтового оператора:

«Известие о начале войны было встречено на киностудиях как призыв к мобилизации. Нас никто не инструктировал, как поступать в первые дни войны. Но уже через сорок минут после окончания речи Молотова все, кто был в Москве, собрались на студии...»

Сохранилась киносъемка, как провожали на войну операторов Московской студии кинохроники. Вокзал, прощание, воинский эшелон... Грузятся в вагоны солдаты и кинохроникеры вместе.

Вспоминает Роман Кармен:

— ...Мы уезжали автомашинами, воинскими эшелонами... Вот на фотографии справа Коля Самгин... Убит в первые дни войны...

...А на этом снимке Борис Шер... и я — справа в шинели... А вот снятая в те дни пленка.

Солдаты сорок первого... Лица солдат. Долгие планы. Таких кадров в кинолетописи немного — снимали в те дни чаще всего коротко, чтобы больше вошло разного материала. Многих, кого вы видите сейчас, почти наверняка нет в живых. Солдаты сорок первого.

●

Москва — осень и зима сорок первого. Вдоль Кремлевской стены проезжает конный патруль, проходят солдаты. Невиданное зрелище открылось взору кинооператора перед Большим театром — огромное стадо коров запрудило всю площадь.

Улицы Москвы — люди у газетных витрин — суровые, сосредоточенные. Дети, играющие осколками бомб — Москву уже бомбили... Зенитная установка на крыше гостиницы «Москва». Аэростаты воздушного заграждения над Пушкиным. Наша Москва. Кадры, которые обошли весь мир.

Кинотеатр «Ударник». Идет фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Очереди у кинотеатров, где демонстрируется «Разгром...».

Один из операторов этого фильма Павел Касаткин вспоминает:

— ...Большое дело делал наш фильм в воинских частях — трудно даже себе представить. Бойцы нам, фронтовым операторам, говорили: «Товарищи, вы даже не знаете, что вы сделали!.. Вы создали новое оружие, оружие победы!..»

Есть кадры, запечатлевшие воинские подразделения, в полном составе направляющиеся перед уходом на фронт в кинотеатры, где демонстрировался «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Картина с огромным успехом обошла многие экраны мира, была удостоена «Оскара».

Мы видим в фильме свидетельства гитлеровских злодеяний, впервые обнаруженные советскими кинохроникерами в освобожденных городах и селах Подмосковья. Первые документы победы — не только разгром немецких полчищ под стенами нашей столицы,— это и первое очное столкновение советских людей с тягчайшими преступлениями фашизма.

Много лет спустя — зимой 1974 года — на одном из решающих мест подмосковной битвы мы сняли для фильма интервью с Р. Л. Кар-

меном, одним из операторов картины «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». В картину эта съемка не вошла.

Вот что рассказал Кармен:

— Прошло уже больше тридцати лет, а я до сих пор помню изрытые черными воронками, усеянные трупами и техникой холмы и поля нашего родного Подмосковья... Тогда здесь, под Москвой, мы вели смертельный бой с фашизмом, бой, начатый в знойной Испании и продолженный на этих полях... Думал ли я тогда, что через четыре года буду вести съемки у Бранденбургских ворот!.. Потом, в 45-м, нам казалось, что фашизм навсегда уйдет в прошлое... Но нет!.. Мне пришлось, как и моим товарищам по кинокамере, снимать новые сражения — во Вьетнаме, в Латинской Америке. Коммунисты на всех континентах продолжают тот самый бой с фашизмом, который мы вели здесь, под Крюковом, тогда, в 41-м.

Кармен снял свою ушанку и провел рукой по седой голове.

●

С последним батальоном покинули Одессу Марк Трояновский и Соломон Коган. Они оставили удивительные кадры героической обороны Одессы.

Об одном из этих дней много лет спустя нам написал Коган.

«...Рано утром мы с Марком помчались на завод «Кинап». Ночью там с жутким грохотом упала бомба. Во дворе завода чернела огромная воронка. Быстро сняв эти кадры, мы поехали на аэродром в полк Шестакова, где было сброшено несколько таких бомб. Одна из них лежала на взлетной полосе, не взорвалась, и, когда взорвется, никто, конечно, не знал... У бомбы мы застали сапера, пожилого мичмана с большими темными усами. В зубах у него дымилась трубка, а на голове неизвестно зачем была каска. Метрах в пятнадцати от бомбы была вырыта щель. Мичман предложил нам укрыться в ней и оттуда снимать, как он будет разряжать бомбу. Общие планы мы сняли из щели. Но ведь надо снимать и крупные планы — его лицо, руки, тот момент, когда сапер извлечет из тела бомбы часы и взрывной механизм.

Делая вид, что мы спокойны, подошли к работающему мичману, имя которого, к сожалению, от волнения не записали. Продолжая попыхивать трубкой, он никак не мог разводным ключом отвернуть заглушку. Тогда, недолго думая, он взял зубило, приставил его к заглушке, а молотком — редкими легкими ударами — начал постукивать по зубилу. А мы снимали. Наконец, заглушка подалась. Быстро отвернув ее ключом, мичман показал нам часы. Они тикали, вид у них был вполне мирный, а стрелки показывали ровно 12. На наших же часах, на которые каждый из нас, не сговариваясь, посмотрел, было 11 часов 40 минут. Всего двадцать минут отделяло нас от того страшного мгновения, которое могло бы оказаться для мичмана, Марка и меня последним!..»

Снятые Коганом и Трояновским кадры вскоре появились в выпуске киножурнала «На защиту родной Одессы».

●

Вот что вспоминал о Ленинграде дней войны Всеволод Вишневский:

«...и только кинодокументы, фиксировавшие каждодневное нарастание непредвиденных тягот в жизни города, смогут при внимательном их рассмотрении дать представление о том, что пришлось преодолеть Ленинграду».

Только кинодокументы! 900 дней блокады!

Вступает Р. Л. Кармен:

— Наши товарищи, ленинградские кинохроникеры, честно выполнили свой долг перед Родиной и, смело можно сказать, перед историей.

Звучат имена летописцев ленинградской эпопеи:

...Учитель, Страдин, Богоров, Иванов, Погорелый, Климов, Дементьев, Блажков, Шулятин, Трофимов, Фомин, Паллей, Станкевич, Соловцев, Масленников...

Известные кинодокументы, ставшие своего рода символом неслыханных испытаний, выпавших на долю ленинградцев.

Небольшой гастроном на углу Невского и Владимирского проспектов. В этом обыкновенном, ничем не примечательном магазине оператор Евгений Богоров должен был снять выдачу хлеба, 125 граммов скудного блокадного пайка.

В той памятной съемке участвовал кавалер ордена Ленина бригадир осветителей Ленкинохроники Михаил Пирогов.

— За ночные часы мы должны были установить и подключить осветительные приборы, чтобы утром снять людей, пришедших за блокадным пайком,— вспоминает он. — ...Я включил свет. Под лучами прожекторов засверкали стекла витрин и прилавков. Как будто не было ни войны, ни голода... Мы увидели говяжьи туши, свиные окорока, головки сыра, вазы с конфетами и фруктами!.. Это наши прожектора высветили остатки декоративного оформления магазина — муляжи мирного времени. ...А сняли мы 125 граммов блокадного хлеба, за которым стояли женщины — суровые, молчаливые. И брали они этот хлеб так, чтобы не уронить ни одну крошку...

●

В канун тридцатилетия Победы в селе Ушачи на Витебщине открывался мемориал «Прорыв». На его открытие съехались тысячи людей. Среди них и бывшие партизаны, и близкие тех, чьи имена навечно высечены на бетонных плитах мемориала.

На одной из плит имя Марии Суховой, на другой — Николая Писарева. Они снимали операцию по прорыву из окружения возле Ушачей. С ними вместе были там Оттилия Рейзман и Семен Школьников.

— Мария Сухова,— говорит Л. Хмара,— прикрывая отход партизан, пала в бою, смертельно раненная осколком. Сохранилось всего лишь несколько ее кадров в партизанском отряде... А кадров или фотографий Николая Писарева не осталось совсем.

— ...Маша метров на пятьдесят левее меня была, — не замечая бегущих слез, говорит Оттилия Рейзман, — когда она погибла здесь на дороге, партизаны принесли ее пистолет, именные часы... И платок принесли... А Николай Писарев так и остался там... Не прорвался... На этой дороге такая мясорубка была, что просто страшно вспоминать...

Скорбные минуты открытия мемориала снимает спустя десятилетия бывший фронтовой оператор, участник многих партизанских рейдов Иосиф Вейнерович.

...Тысяча четыреста имен героев, павших при прорыве, высечено на плитах мемориала. И среди них — имена кинооператоров.

●

Севастополь, 9 мая — День Победы.

Владислав Микоша, снимавший легендарную Севастопольскую эпопею, бродит со своей кинокамерой по местам отшумевших сражений.

Вот его кадры. Севастополь бомбят, обстреливают. Разрушен, разбит этот живописный и добрый черноморский город.

— ...«Ю-88» все время беспрепятственно, беспрерывным круговоротом, — задумчиво, как бы возвращаясь в то время, рассказывает В. Микоша,— шли над городом и сбрасывали свой груз...

Бомбы падают на горящий город. И... бескрайнее цветущее поле маков.

— ...Маков было тогда больше, — говорит В. Микоша, — красные поля маков. Сейчас они как капельки крови мне кажутся...

●

Откроем одно из личных дел, хранящихся в архиве. На нем карандашная пометка «п. на ф.» — «погиб на фронте».

Первый документ: телеграмма от 22 июня 1941 года: «Прошу направить меня на съемку боевых фронтовых эпизодов РККА окончил ВГИК 1941 год квалификация оператор специальность хроника могу снимать любых условиях любых обстоятельствах».

И подпись — «Владимир Сущинский».

— Он всегда улыбался... В любых обстоятельствах,— так говорит о Владимире Сущинском его друг и фронтовой товарищ оператор Мансур Барбутлы.

Фото Сущинского — мужественный молодой красивый парень в солдатской пилотке.

— ...Он находился в оперативной группе,— продолжает Барбутлы,— и получил задание выехать в район Бреслау... Мы сидели все вместе. Был Дода Каспий, Володя Цеслюк, я... Он был какой-то грустный... Откуда-то оказались свечи... Он брал их, зажигал и гасил... «У меня, — говорит, — какое-то предчувствие...»

«Для того чтобы получился настоящий боевой кадр, нужно идти на риск, не жалеть жиз-

ни», — вот что Сущинский написал незадолго до своей гибели четким почерком на тетрадном листке.

Из подвала извлекают малых детей. Берут их на руки наши бойцы, передают родным, обогревают. Солдат и ребенок!.. Хроникер войны в годину страшнейших испытаний, когда вокруг тысячи смертей, море крови и слез и, казалось бы, ничто уже не может тронуть душу человека, познавшего всю меру человеческого страдания, ни с чем не сравнимой жестокости захватчиков, снимает эту тему по-особому.

Этих детей крестьяне села Большая Лепетиха восемь месяцев укрывали от немцев. Володя снял гвардейцев 306-го полка, освободивших село, снял спасенных детей. И сегодня сердце перехватывает эта пленка.

В Саранске, на его родине, в школьном музее Сущинского хранится фронтовая камера «Аймо». Таким аппаратом Володя снял свои последние в жизни кадры. Вот они.

Солдаты, пригнувшись, небольшой группкой перебегают через железнодорожную насыпь.

Разрыв снаряда.

Сущинский бежит вместе с пулеметчиками... Снял разрыв этого снаряда... Снял свою смерть...

А кто-то снял, как Володю Сущинского несут на плащ-палатке.

Много лет спустя оператор Мансур Барбутлы напишет в письме к авторам фильма «Рядом с солдатом»:

«Смертельно раненного Владимира Сущинского вынес с места гибели фронтовой оператор 1-го Украинского фронта Арабов Маматкул. Вместе с ним был еще один оператор из Ленинграда — фамилию не помню...»

●

Документы военной кинoистории. Это не только кадры, сюжеты, выпуски, фильмы. Это деловые бумаги, приказы, телеграммы, донесения военачальников и руководителей фронтовых киногрупп. Письма, блокноты, выборки из хроникерских фронтовых тетрадок. Торопливые записи проведенных съемок, раскадровки сюжетов.

Это та некиногеничная часть фронтовой кинолетописи, которая с исключительной достоверностью и полнотой передает атмосферу, обстоятельства повседневной жизни и труда военных кинохроникеров.

Предоставим слово свидетельствам тех лет.

«Боевой материал необходим как воздух...»

«Больше снимайте подлинных боевых эпизодов... Чтобы чувствовался противник...»

«Нужны бомбежки, артобстрелы, пленные... Убитые и раненые... Учтите! Материал необходим срочно, немедленно!..»

Из решения Государственной экзаменационной комиссии ВГИКа от 19 декабря 1942 года.

«Дипломнику операторского факультета Н. П. Номофилову за работу «Фронтовой сюжет в кинохронике» посмертно присвоить диплом с отличием».

Из характеристики оператора А. А. Крылова:

«...Прошел боевой путь от Москвы до Кенигсберга. Типичный оператор-пехотинец. Дважды был тяжело ранен, последний раз — за месяц до окончания войны. На его пути редчайший даже для военного кинохроникера эпизод. Крылов пленил немца. У того была граната, а у Крылова — кинокамера. Крылов награжден двумя боевыми орденами Красного Знамени».

Из донесения по военной связи:

«Бригадному комиссару Новохотному. Доношу: кинооператор Мазрухо вчера вылетел на боевое задание, ему удалось снять атаку «Ме-109». Менее удачными были съемки разрывов бомб. Сегодня он вылет повторил. Я его работой доволен. Полковой комиссар Жмулев.

Принял лейтенант Заронц. 8.9. 41 г.».

Из свидетельства дважды Героя Советского Союза генерал-майора С. А. Ковпака.

«Товарищ Глидер прибыл по заданию Украинского штаба партизанского движения, показал образец мужества и умелой работы, участвовал непосредственно в боях. Представлен к правительственной награде».

Из донесения командования чехословацких воинских частей:

«Кинооператор Глидер М. М. показал мужество и храбрость. В тяжелые и опасные минуты был назначен комиссаром 2-й Чехословацкой воздушно-десантной бригады...»

Листок из монтажной записи:

ипр — вот что Будшинский написал неводного до своей гибели четким почерком на тетрадном листке.

Из подвала извлекают малых детей. Берут их на руки наши бойцы, передают родным, обогревают. Солдат и ребенок! Хроникер войны в гущину страшнейших испытаний, когда вокруг тысячи смертей, море крови и слез, — казалось бы, ничто уже не может тронуть душу человека, познавшего все меру человеческого страдания, ни с чем не сравнимой жестокости захватчиков, снимает эту тему по-особому...







ком с солдатом»:

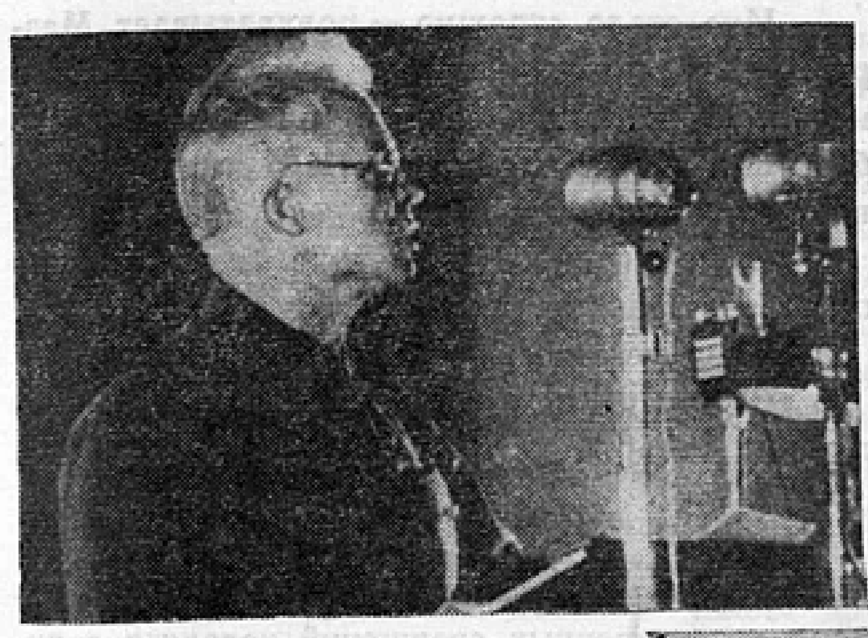
«Смертельно раненного Ва... шинского вынес с места гибели (...) ратор 1-го Украинского фронта ... кун. Вместе с ним был еще один ... Ленинграда — фамилию не помню...»

Документы военной кинохроники ... только кадры, сюжеты, выпуски ... деловые бумаги, приказы, тексты ... ния военачальников, и руководи... ных инструкций. Письма, блокноты ... хроникерских фронтовых тетрадей ... записи пролеченных съемок ...

Константин Симонов в годы войны

Илья Эренбург беседует с солдатами

Александр Твардовский на родной земле, отбитой у врага









Александр Довженко выступает перед фронтовыми операторами

На фронтовых дорогах встретились Борис Полевой и Александр Фадеев

С боевого задания вернулся Владимир Ставский

Алексей Толстой на первом процессе над фашистскими преступниками и их прихвостнями в Харькове

«1. Переправа Волховская; 2. Десант на водных моторках; 3. Клятва гвардейцев... 6. Дзоты врага летят в воздух».

Из монтажного листа:

«Красноармеец — повар Мефодий Иванович Беловольченко пользуется любовью и уважением полковой батареи. Мастер своего дела, он вкусно и сытно кормит артиллеристов...»

Резолюция: «Пленку списать за счет оператора».

Из донесения от 12 июля 1943 года:

«...Был проведен первый опыт киносъемки из танка во время нашего наступления на Орловском направлении. Танк был подбит и загорелся, оператор Е. Лозовский, спасшийся из горящего танка, сохранил кусок пленки в 40 метров из 250 снятых...»

Еще один документ войны — письмо на студию киногруппы 4-го Украинского фронта с надписью: «Прочесть перед просмотром и всем почтить память нашего товарища».

«26-го декабря скончался от ран патриот нашей Родины, один из старейших кинохроникеров нашей кинематографии Б. Я. Пумпянский. На операционном столе, приходя на минуты в сознание, он расспрашивал нас о том, что мы снимаем, что происходит на фронте, очень сожалел о том, что ему не удалось закончить съемки...

Д. Каспий, В. Цеслюк».

●

В старом кадре летчик и кинооператор. Беседуют перед вылетом. Летчик заправляет пулеметную ленту, оператор проверяет свою кинокамеру.

— Вот так же,— говорит Хмара,— вылетели на съемки горящей Варшавы оператор Мазрухо и летчик Айдаров. С тех пор они ничего не знали друг о друге...

И вот — тридцать лет спустя — они вспомнили один из своих вылетов:

— Сначала по нам не стреляли, правильно? — спрашивает Айдаров, словно восстанавливая в памяти картину этого боевого вылета. — А потом уже открыли ураганный огонь... Разбило кабину фонаря, и один осколок попал мне в лицо, в нос и в щеку. Я его тут же выбросил... Но стало саднить...

— Мне стало страшно,— подхватывает Мазрухо,— когда я увидел, что весь плексиглас в крови. Видимо, как сердце билось, так кровь брызгала в этот плексиглас. И я подумал, что вас уже в живых-то нет.

— А я живой!.. Вот уже тридцать лет прошло с лишком, и мы с вами встретились.

Айдаров весело и заразительно смеется.

А мы увидим в кадре пепел и камни Варшавы, над которой их с Мазрухо едва не сбили.

●

Зримая память вбирает незабываемые примеры мужественных свершений человека с кинокамерой на войне во имя будущего. И роль фронтового оператора предстает еще в одном ракурсе — собирателя и охранителя бесценных сокровищ искусства и зодчества.

Удивительную историю поведал ленинградский оператор Яков Блюмберг:

— ...42-я армия занимала оборону на участке от города Колпино до моря — участка, насыщенного знаменитыми дворцовыми ансамблями и музеями: Пушкин, Стрельня, Петродворец — любимыми и знакомыми всем нам с детства.

Контрбатарейная борьба (подавление немецких орудий, стрелявших по городу) велась, конечно, с крайней осторожностью. Защищая жизни ленинградцев, нужно было делать все и для сохранения дворцов, находившихся на территории, занятой противником.

Всесоюзное общество культурной связи с заграницей сделало заказ — снять материал о состоянии всемирно известных дворцов и музеев, находящихся на территориях, где шли бои или оккупированных немцами.

В период обороны (почти 3 года!) вражеские снайперы изучили эту местность в совершенстве, и нужно было соблюдать большую осторожность, выбирая точки для киносъемок. Главный объект — дворец Марли — можно было снять только через ветви деревьев, а Английский дворец стоял на открытом месте и «позировал» охотно.

Съемочные аппараты с телеобъективами мы с Фомичом (оператором В. Ф. Максимовичем) устанавливали ночью и по требованию нашего ангела-хранителя — старшего лейтенанта раз-

ведслужбы — выжидали по одному дню, выясняя, обнаружили немцы в окнах чердаков нашу «технику» или нет.

Страшные следы войны в таких местах, как Пушкин, Ломоносов, Петродворец: мраморные обломки, изуродованные створы покрытых золотом дворцовых дверей, клочья — буквально! — картин, останки художественных произведений... Большой Петергофский дворец с пустыми провалами окон, обожженный и разрушенный, был самым ярким доказательством фашистского варварства.

«...Из моих фронтовых съемок,— пишет другой оператор Е. Богоров,— я думаю, вам сможет пригодиться материал, снятый на Волховском фронте в январе 1944 года. Я снимал освобожденный Новгород, в котором осталось только сорок целых домов, и, в частности, снимал Новгородский кремль. Немцы разобрали, очевидно, для отправки в Германию, памятник «Тысячелетие России», стоявший на площади в кремле. Припорошенные снегом изображения Петра I, Ломоносова, Пушкина и других великих людей России как бы взывали к мщению. Мне удалось снять через детали памятника группу немецких военнопленных, которых выводили из кремля наши солдаты...»

●

Конечно, оператор не стрелял — он снимал, и оружием его была кинокамера. Но порой приходилось и стрелять, бывали случаи, когда оператор становился бойцом в полном смысле этого слова...

Несколько коротких событийных эпизодов. Операторов награждают боевыми орденами и медалями. Суть их фронтовой работы прекрасно выразил Владимир Сущинский, сформулировавший кодекс военного кинохроникера в словах: «Снимать, всегда снимать, пока есть пленка, пока бой...»

...Чего только не пришлось испытать многим из них. С солдатским орденом Славы на груди — за спасение командира — запечатлен Николай Лыткин, смелый до отчаянности хроникер. Такой же почетной награды был удостоен и оператор Аркадий Зенякин.

●

Что считать боевым материалом? Многие утверждали, что боевой материал лишь тот, где есть стрельба и атаки. Так ли это?

Вспоминает оператор А. Казаков:

— В Сталинграде, на огромной пустынной площади, среди руин, я снял безумную лошадь. Начал съемку с высоты шестого этажа, постепенно укрупняя планы, и, в конце концов, снял глаза обезумевшей лошади...

Оператор Е. Богоров вспоминает:

— Девятого сентября снял разбомбленный зоосад с убитой слонихой Бетси и раненой мартышкой — единственным оставшимся в живых после бомбежки обитателем ленинградского зоопарка...

Да, и это была война, и тут человеку с кинокамерой нужно было многое понять и увидеть.

●

«Рабочий момент»: кинооператор и боец пробираются по глубокой траншее почти по пояс в воде. Солдат с автоматом и солдат с кинокамерой. Оператор устраивается в окопе похозяйски, укрепляет камеру на штативе... Сейчас он снимет бой.

Через водную преграду переправляется орудие в конной упряжке, и мы видим, как из воды переправу снимает какой-то оператор. Кто это?.. И кто его снял?..

Тяжелая и грозная танковая атака. Солдаты спрыгивают с танков, бегут за ними, падают... И где-то рядом, чуть сзади — оператор... Бегут в атаку пехотинцы, ползет солдат с автоматом, перед ним вздымается от взрывов земля — где кинокамера?.. Кажется, на грудь впереди...

А вот возвращается на свой аэродром с вылета наш штурмовик, чудом садится с разбитым хвостом и крылом — такое впечатление, что прямо на оператора, который снял, как он сел, перевернулся, как вынесли из кабины раненого летчика...

Все это работа хроникера на войне.

Камера «Аймо» — тридцатиметровая кассета, это минута экранного времени... Чтобы ее запечатлеть, нужно перебежать, пригнуться, зарыться в землю... Чтобы ни один из осколков не попал в тебя или, не дай бог, в твою

кинокамеру!.. А чего стоило перезарядить кинокамеру в бою, уберечь ее от пыли, от песка... Ибо если пылинка попадет на пленку, будет царапина, брак, а кадры-то могут быть неповторимые!..

Неповторимые!.. Как эти — с бесстрашными бойцами, которые бросаются в атаку. Кадры — нечеткие, нефокусные, лихорадочные, с рывками и перескоками. Ведь оператор снимает с рук, на бегу, и бежит он по неровной, бугристой местности. Техническая погрешность еще сильнее передает атмосферу атаки, подлинность этого эпизода, одного из многих на большой и страшной войне.

— ...А вот солдаты прижались к земле, — ведущий привлекает наше внимание к малозначащей на первый взгляд детали. Не подчеркни он характер съемки, кадр проскочил бы на экране, как и другие, похожие. А ведь чтобы снять этот кадр, оператору нужно было встать во весь рост...

●

Люди на войне. Запись в походном блокноте кинодокументалиста: «Думаю, что показ внутреннего состояния души человека важнее, чем скороговорка о количестве уничтоженных дзотов». Для этого и шел в бой человек с киноаппаратом.

●

Сталинград.

В хронике Сталинградской битвы, как нигде, проверялись мужество и зрелость операторов. Они снимали в подвалах, на чердаках, из проемов стен, ставших огневыми позициями города. Снимали трудный, невыносимый, ни на что не похожий быт защитников Сталинграда. Снимали на КП генерала В. И. Чуйкова, в легендарном доме сержанта Павлова, в районе сражающихся заводов... Они сняли соединение Сталинградского и Донского фронтов, пленение Паулюса, жалкую фигуру фашистского солдата в соломенных чунях на волжском берегу. Этот кадр незадачливого завоевателя стал символом крушения гитлеровского вермахта.

На фотоснимке — операторы сталинградской группы. Одним из них был Валентин Орлянкин.

Вот его рассказ о летописцах бессмертной Сталинградской эпопеи.

— Нас было тогда четырнадцать-пятнадцать операторов. Меня послали в Сталинград, в 62-ю армию. Вот, говорят, твой фронт — на той стороне. Общаться не приходилось — далеко мы были друг от друга. Между нами было не только пространство, но и немцы...

...Второго февраля сорок третьего мы собрались вместе, собрались все, в последний раз здесь, на Волге. На площади Павших борцов сделали свои последние снимки и съемки... А снимал нас, кажется, Кричевский... Он меня снял и кинокамерой, когда меня ранило, помните, мою камеру кладут мне на носилки?.. Камера тогда была дороже жизни.

Ею я снял и Стародубцева. Стародубцев... Пулеметчик 13-й гвардейской дивизии. Уже в годах... Сам сделал себе такую пулеметную точку, что на нее ходили даже смотреть другие пулеметчики. Я долго присматривался к нему, удачлив он был, ни мина в него, ни снаряд не попадали, а сам вовсю крушил немцев. Я не раз думал, как бы его снять. Заходил к нему не раз по поводу съемки... А он мне говорит: «Слушай, оператор, ты бы мне лучше покрасивее написал жене письмецо, как мы тут воюем». И тут мне пришла мысль: а почему бы не снять, как он домой пишет письмо?

День, другой проходит, немцы здорово лютовали в этом месте. Наконец оказался я около него, снял для начала, как он строчит из пулемета. Крупный план, свет чуть по профилю, затем в огнях пулемет строчит — темный на светлом фоне. Ну, думаю, хорошо, начало сюжета снял... Вылез из блиндажа. Вдруг слышу, кричат: «Стародубцев погиб!» Я метнулся назад, а его уже оттуда несут... На плащ-накидку положили, уже роют могилу...

Съемка Орлянкина: хоронят Стародубцева. Бойцы салютуют выстрелами из винтовок и автоматов. Но, как сказал оператор, «вместо салюта в небо — салют по немцам...»

— ...Я снял похороны и через некоторое время отправил материал в Москву, — завершает Орлянкин. — Вскоре получаю письмо от жены Стародубцева. Она пишет, что уже целую неделю ходит в кинотеатр, смотрит своего мужа — живого и мертвого.

Несут пулеметчика Стародубцева.

Несут на носилках оператора Орлянкина.

●

Александр Петрович Довженко в военной гимнастерке выступает перед кинохроникерами и бойцами.

Вспоминает ученик А. П. Довженко Леонид Хмара:

— В те грозные годы в документальное кино пришел большой художник и мыслитель Александр Довженко. Пришел как солдат, видевший смерть и кровь, выстрадавший все со своим народом. До сих пор я словно слышу его голос, его слова: «Покажите солдатский тяжелый труд, снимите смерть солдата, плачьте сами, но снимайте. Пусть увидят все, как и ради чего умирает наш солдат. Снимайте людей, ибо они своим тяжким трудом, трудом непосильным, и страданиями борются за будущий мир...»

Прокручиваем эти кадры еще и еще раз...

— Иногда меня спрашивают, — вспоминал Роман Кармен, — какие военные кадры ты снял? Я отвечаю, что все, что мы сняли, вошло в общий котел фронтовой кинохроники. Но как не сказать о тех наших товарищах, кому один кадр, вот как вы видели у Сущинского, стоил жизни! Жизнью заплатили за свои корреспонденции и фотоснимки и многие наши товарищи — военные журналисты, писатели, фоторепортеры.

...Работает типографский станок. Печатается фронтовая газета. Вот она, «дивизионка», у солдата на передовой.

О ней рассказывает писатель Михаил Алексеев, говорит с большим уважением, вспоминает нелегкие будни своей «дивизионки». И как товарищей теряли, и как однажды лишились шрифтов, когда редакционная машина нарвалась на мину.

«Дивизионка»!..

— Эта маленькая газета, — говорит М. Алексеев, — находилась ближе всех к солдатским окопам, но смею вас заверить, что она и к сердцам солдатским была ближе всех, потому что выходила там, где, собственно, совершался подвиг. Некоторые вырезки из газет бойцы носили у самого сердца, посылали домой...

В большой синхронной съемке своими воспоминаниями о тех огневых днях с авторами фильма «Рядом с солдатом» поделился Юрий Жуков.

— Думаю, что человек девятьсот писателей, журналистов, фотокорреспондентов в первые же дни войны ушли на фронт. Многие из них не вернулись... Мне посчастливилось встречаться и работать бок о бок с этими мужественными и вместе с тем необыкновенно скромными людьми и на фронте под Москвой, и в обледеневших, давно не отапливавшихся коридорах «Комсомольской правды».

Что двигало нами? Скажу без громких слов, но думаю, что выражу саму суть истины. Партийная страстность, целеустремленность, верность нашим идеалам. Я, наверное, никогда не забуду того дня, когда военный телеграф принес скупую и горькую весть о том, что во время боевой операции на Ухтинском направлении погибли мои товарищи-правдисты Сергей Диковский и Борис Левин. Эти жертвы были самыми первыми в наших рядах, на наших журналистских дорогах...

В фильм включены редчайшие кинодокументы с крупицами писательских судеб на войне — в рабочей и боевой обстановке.

Илья Эренбург в редакции «Красной звезды».

В редакции «Правды» читает стихи Алексей Сурков. Среди слушающих Емельян Ярославский и главный редактор газеты П. Н. Поспелов.

Алексей Александрович в канун 30-летия Победы поделился с нами своими впечатлениями о работе военных журналистов.

— В коллективе центральной военной газеты «Красная звезда», в которую я перешел работать в сорок втором году, собралась большая и интересная группа писателей. Симонов, Шолохов, Габрилович, Павленко, Эренбург, о котором мне сейчас, главным образом, хочется сказать. Илье Григорьевичу уже было более пятидесяти лет, когда он пришел к нам в редакцию. И, несмотря на это, он выезжал в действующие части, неустанно работал над своими памфлетами, ночами не спал. И голос его звучал на всю страну, а если хотите, может быть, даже — на весь мир.

Еще несколько «писательских» кадров. Очень редкие, ценнейшие документальные свидетельства. Александр Фадеев, Михаил Шолохов, Евгений Петров...

С этими кадрами хорошо монтируется фото, относящееся к начальному периоду войны: на снимке Александр Фадеев и Борис Полевой...

На совещании фронтовых писателей выступает Борис Полевой, это он написал текст к фильму «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». С какой силой и правдивостью рассказал он о людях на войне!..

Увлеченно, взволнованно, горячо рассказывает Борис Полевой о Фадееве и маршале Жукове:

— Когда я был военным корреспондентом, мне приходилось встречаться со многими писателями. Вместе работать, вместе подвергаться риску, вместе отступать, но и наступать. Я могу назвать много моих друзей по фронту. Ну, скажем, Ираклия Андроникова, с которым мы встречались на Калининском фронте, художника Николая Жукова и много других очень ярких людей.

Но, пожалуй, самыми яркими, самыми интересными были встречи с Александром Фадеевым. В ту самую тяжелую зиму, в тот грозный сорок первый год, когда войска Калининского фронта вели очень тяжелое наступление, к нам прилетел Александр Фадеев. Мы все влюбились в этого интересного человека, в его храбрость, неутомимость, в его светлую душу...

Расскажу об одном эпизоде. Это было при штурме Великих Лук. На командном пункте командира дивизии встретились сам командир — Александр Хренов, заместитель Верховного Главнокомандующего Георгий Жуков — в то время еще генерал — и Александр Фадеев. Совпадение было совершенно поразительным. Когда-то генерал Хренов служил вместе с Жуковым в одном эскадроне, а Фадеев знал Жукова еще по Дальнему Востоку. И все они были товарищи по гражданской войне.

Они долго сидели над картой, планировался штурм Великих Лук с запада — операция эта блестяще завершилась, — а потом сели за стол, И я оказался в этой компании, но в каком качестве? Помните, как на картине «Военный совет в Филях»: сидят Кутузов, генералы, а сверху на печке девчонка лет семи смотрит на них. Так вот, я был в положении этой девчонки, потому что лежал на нарах, сверху смотрел на них во все глаза...

Уже под самую ночь Жуков спросил, есть ли баян. Где-то старенький баян нашелся. Жуков взял его, прошелся по ладам — играл он великолепно, — и после этого они в три голоса запели. Хренов чуть хрипловатым басом, Жуков — баритоном и Фадеев — своим высоким голосом... Перед штурмом Великих Лук они пели старые русские песни... «Позарастали стежки-дорожки...», «Рябину». Заснули все далеко за полночь, а утром, когда мы проснулись, Жукова уже не было.

Я спросил у часового: «А где же гость?» Они, говорит, встали в четыре часа, в трусиках вышли сюда, сделали гимнастику, обтерлись снегом, а сейчас уже там. И как раз в это время загрохотали залпы Великих Лук...

— Мы всегда были на войне рядом — писавшие и снимавшие, — говорит Р. Кармен. — Эту близость нашу запечатлел Константин Симонов в своих фронтовых песнях, романах, пьесах, воспоминаниях...

Писатели... Журналисты... Фотокорреспонденты. Прекрасное фронтовое братство. Больше всего они стремились к тому, чтобы показать «священную войну», а не себя на войне. И шли на смертельный риск, на гибель.

Евгений Кригер. Сталинградец. Севастополец... Он стал свидетелем гибели талантливого военного фотожурналиста Михаила Калашникова. Вот фрагмент из синхронно записанного нами рассказа Е. Кригера:

— ...Мы шли, направляясь к высотке, на которой стояла немецкая батарея. Была весна, май, черный кустарник, черные стволы деревьев. Я, помню, еще присел, несмотря на такую обстановку, и с некоторым удивлением сорвал первый розовый цветок... Были Вадим Кожевников, Самарий Гурарий, Калашников. Мы, собственно, сделали так, как делают обычно, когда вокруг взрываются снаряды, — плашмя бросились на землю... Когда все смолкло, мы лежали плечом к плечу с Мишей, он стонал.



Из таких кинокадров сложилось 3,5 миллиона метров фронтовой кинолетописи

Мы положили Мишу в машину, довезли до ближайшего перевязочного пункта. Ночью он умер...

Сохранилось несколько документальных кадров замечательного советского писателя, великолепного журналиста, бесстрашного и стойкого человека Евгения Петрова.

Фронтовой оператор Александр Смолка — один из немногих, кто встретил его накануне трагической гибели.

Знакомство фронтового оператора и военного журналиста началось так.

«Заканчивалась погрузка корабля Черноморского флота «Ташкент», — пишет нам А. И. Смолка. — На борт было взято более тысячи воинов-сибиряков. Палубы и трюмы забиты боеприпасами, продовольствием, медикаментами для осажденного Севастополя.

В моем видоискателе появился высокий, худощавый смуглолицый мужчина с тремя шпалами в петлицах. Чуть позже я увидел его на капитанском мостике рядом с командиром «Ташкента» капитаном третьего ранга Ерошенко. Это и был Петров.

Налеты с воздуха сменялись атаками с моря. Вода кипела от разрывов вражеских снарядов и бомб. «Ташкент» все-таки прорвался в Севастополь. Перед нашими глазами предстала картина осажденного города-героя. Петров долго смотрел на него печальными глазами, молчал...

...Забыв о своих корреспондентских обязанностях, он тут же, на причале, стал санитаром-добровольцем, начал переносить и размещать раненых в приспособленные под лазареты кубрики. Ему сообщили, что у причала лежат 86 рулонов «Севастопольской панорамы» Рубо.

«Братцы, — обратился Петров к друзьям-коллегам, — это же наша история, огромные ценности! Нужно их спасти, даже если бы это стоило жизни». И «братцы» — писатель Евгений Петров, я и мой ассистент матрос Геннадий Кузьмин и фотокорреспондент газеты «Красный флот» Алексей Межуев — начали грузить на боевое судно куски холста, обернутые брезентом и парусиной.

На пути к Новороссийску одинокий «Ташкент» опять отбивался от яростных налетов авиации, атак подводных лодок и торпедных катеров...

Одна из женщин была тяжело ранена, на ее руках плакал ребенок, он был весь в материнской крови. Петров поднял его и, обращаясь ко мне, сказал: «Такое не забудется». Затем он завернул ребенка в бушлат и держал его на руках до тех пор, пока к поврежденному «Ташкенту» не подошли торпедные катера и эсминец «Сообразительный». Петров передал младенца краснофлотцам... Наверное, этот человек живет и не знает, кому он обязан своим спасением...

В конце перегрузки командир корабля посоветовал корреспондентам перейти на «Сообразительный». Евгений Петров, улыбаясь, сказал, что корреспонденты не крысы и не бегут с тонущего корабля: «Мы останемся с командой до последней минуты».

Буксир довел «Ташкент» до Новороссийского порта. Петров тепло простился с моряками и журналистами и ранним утром вылетел на «Дугласе» в Москву. Это был его последний рейс...

...Через три часа после того, как я с ним расстался, — завершает Александр Ильич Смолка, — он погиб, самолет был сбит фашистами».

●

Кадры из хроники Харьковского процесса. Это был первый в истории второй мировой войны суд над гитлеровскими преступниками и их прихвостнями. На процессе присутствовали Алексей Толстой, Леонид Леонов, Константин Симонов, Илья Эренбург...

«В них вытравлено все человеческое, — писал Алексей Толстой, — Гитлер спустил с цепи всех двуногих чудовищ, чтобы солнце нам показалось черным, как пепел, на тысячу лет».

Леонид Леонов: «...кажется, самая бумага блокнота, на котором набросаны мои беглые заметки, начинает пахнуть трупной гарью... Нынешний процесс в Харькове — это процесс, где вскрывается сама суть фашизма...»

Константин Симонов: «Было такое чувство, что мы ухватились за самый кончик чего-то безмерно страшного... Уже после этого в мою память вошло и то, что я увидел своими гла-

зами, — Майданек и Освенцим, и то, о чем слышал и читал. И тысячи, тысячи метров кинопленки...»

Тысячи и тысячи метров. Но какие!.. От них стынет кровь.

Освенцим. Кинозал на территории бывшего лагеря смерти, где непрерывно демонстрируются кинодокументы о чудовищных преступлениях фашизма в Освенциме. Они сняты операторами 1-го Украинского фронта М. Ошурковым, Н. Быковым, К. Кутуб-заде, А. Павловым, А. Воронцовым. Этот фильм не сходит с экрана в Освенциме уже сорок лет. Каждый день его смотрят люди из разных стран — взрослые и юные, только начинающие жить.

Свидетельствует один из операторов «Хроники освобождения» Кутуб-заде:

— В первый же день после съемки в Освенциме я заметил: по лагерю бегают мальчики и девочки, совсем маленькие — пяти, шести, семи лет — неостриженные. А там не положено было с волосиками ходить... И полненькие дети! Я спрашиваю: это что за дети? Мне говорят: близнецы. Немецкие ученые делали над ними эксперименты, хотели узнать механизм рождения близнецов, потому что после войны Германии нужно будет очень много детей. Для этого они делали опыты на детях, а потом уничтожали их. А вот эти, по счастью, остались, уцелели, не успели попасть к «профессорам».

Я снял близнецов через полосу заграждений. Их вели наши медсестры и монашки из Кракова. Считаю, что эти кадры нужны для истории.

●

Мы увидели операторов советской фронтовой кинохроники в кадрах освобождения народов Европы. В боях за жизнь, свободу и будущее Польши, Чехословакии, Югославии, Венгрии, Австрии, Румынии, Болгарии... Да и самого немецкого народа.

— В этих съемках, — вспоминает Кармен, — мы потеряли многих наших товарищей — фронтовых операторов, за которыми стояла уже личная летопись нашей борьбы и наших побед. Все мы тогда понимали, что в эти дни мы должны были снять солдат Победы.

Кадры уличных боев — самое, пожалуй, трудное и опасное для кинохроникера. Из люка на мостовой одной из венских улиц снимал замечательный оператор, лихой и бесстрашный человек — киевлянин Семен Стояновский. Он прошел всю войну — наш верный друг и товарищ — веселый, неунывающий, талантливый парень. Погиб на Дунае при освобождении Вены, когда война уже вот-вот должна была кончиться...

Могила Стояновского в Вене. Могилы Владимира Килосанидзе, Бориса Вакара...

Со своим неразлучным «Аймо» Борис был переброшен к Ковпаку в Карпаты, его объектив оставил незабываемые свидетельства легендарного рейда партизанской армии.

...Вакар шел с группой Базимы — начальника штаба соединения Ковпака. В лесу партизаны неожиданно натолкнулись на вражескую засаду.

Потом Базима рассказывал:

— Я был ранен в голову. Борис несколькими пулями в грудь и живот... Снял с себя рюкзак и прошептал: «Отснятая пленка. В Москву... К Довженко... Передайте... Умираю...»

Рюкзак его был доставлен в Москву, в Лихов переулок, на ЦСДФ.

Во время демонстрации кадров, снятых Вакаром, вспоминают его товарищи, Довженко молчал. После просмотра он вытер струившиеся по щекам слезы и сказал глухо:

— Какой был человек!.. Все, что он снял, прекрасно!

— Вернемся на минутку к нашим дням, — говорит ведущий.

И мы видим московский вокзал, подходящий поезд и встречу двух немолодых уже людей. Один из самых боевых наших кинохроникеров Михаил Ошурков встречает Марию Ивановну Дубникову. В годы войны она служила на полевой почте и, узнав о том, что снимается фильм о фронтовых операторах, прислала следующее письмо:

«...Мне случайно пришлось познакомиться с тремя фронтовыми операторами, — вспоминает она. — Это были Михаил Ошурков, Николай Быков, а третий — самый молодой — черненький, не помню его фамилии. Это было под Бреслау... Рано утром они уезжали туда, где

шли тогда бои, а возвращались совсем поздно ночью.

...Однажды они приехали очень взволнованные. Мы подошли к машине, спросили шофера, что случилось. Он открыл машину, и мы увидели их убитого товарища Николая Быкова. Как переживали эту утрату товарищи Ошурков и черненький!.. Хоронили мы его там же, на кладбище, и всю дорогу они снимали на кинопленку траурную процессию. А слезы мешали им снимать...

...Хоронят оператора Николая Быкова. До войны он работал на студии научно-популярных фильмов в Киеве и больше всего любил снимать мирные пейзажи, широкие бескрайние просторы... Снимал с воздуха луга, поля, леса, озера...

Съемка, запечатлевшая похороны Николая Быкова, о которой писала Дубникова. Они с М. Ошурковым спустя тридцать лет смотрят эту пленку в зале ЦСДФ в Лиховом переулке. Не могут сдержать слез.

Вот они на экране — молодой Ошурков, Арабов — тот самый «черненький» — у могилы своего товарища.

— Месяц... не дожил он до Победы... — вспоминает Ошурков.

Могилы советских воинов разбросаны по всей Европе, на некоторых такие надписи:

«Василь».

«Мишка-танкист».

Среди них — плита: «Военный корреспондент кинооператор капитан Быков Николай Владимирович. 18.III.1945 г.»

Сколько бы ни оставалось до Победы, важно было показать войну до последнего ее дня.

Большой партизанский лагерь. Эти кадры сняты у героических партизан Югославии. Сюда были сброшены на парашютах кинохроникеры Владимир Ешурин и Виктор Муромцев. Многие снятые ими кадры (вместе с Ешуриным и Муромцевым вскоре стали снимать Школьников, Сологубов и Коган) вошли в героическую летопись борьбы югославского народа.

Один из руководителей партизанского движения национальный герой Югославии Пеко Дапчевич рассказывает:

— Ваш храбрый Муромцев погиб в бою за освобождение Триеста. Погиб за несколько дней до конца войны. Мы чтим его как нашего национального героя.

Огромный взрыв потрясает экран.

Возле танка — на фото — кинооператор.

Виктор Муромцев — последняя жертва войны из корпуса фронтовых кинооператоров. Он снимал танковый бой. У него кончилась пленка. Он соскочил с башни танка, откуда вел съемки, бросился к своей машине... Бежал через поле. Кто-то из партизан крикнул ему: «Куда ты, Муромцев?!» «За пленкой!» — ответил он на бегу. Снаряд разорвался рядом.

Кто-то успел сделать фото советского кинохроникера за миг до гибели и потом подобрал коробку с последним снятым Муромцевым материалом. Последние в его жизни кадры.

●

Весна освобождения стремительно мчалась по Европе.

Свидетельства захватывающей силы — беспредельная радость, народное ликование, цветы, улыбки, песни, танцы — остались на пленке от тех волнующих дней.

Как легко было на сердце!.. Как радостно было снимать этот поистине всеобщий праздник свободы... И как встречали наших солдат! Солдат Свободы.

Но пушки еще грохотали, и операторы снимали наступающие танки, бомбардировки огневых позиций противника, колонны военнопленных...

— Предстояла еще одна съемка — и какая съемка! — говорит Р. Кармен. — Битва за Берлин.

Известные всему миру киносвидетельства берлинского штурма. Мы слышим грохот орудий. Слышим войну, ее последние тяжелые гулы и вздохи. Звукооператор — еще одна фигура, чей труд, может быть, менее заметен, чем труд фронтового кинооператора, но не менее самоотвержен и опасен.

Фронтовой звукооператор Кирилл Васильевич Никитин с первых дней войны работал в составе киногруппы 1-го Белорусского фронта и дошел до Берлина. Он провел всю звукозапись фильма «Рядом с солдатом», во время

работы над фильмом передал мне фрагменты своего берлинского дневника. Если бы сегодня создавался новый вариант фильма, я бы обязательно включил в него заметки человека с микрофоном.

«...Сегодня, — записывает К. Никитин, — мы попали на место, где «катюши» должны были дать свой последний залп по центру Берлина. Последний, потому что кольцо наших войск сужалось и можно было попасть в своих.

Неподалеку от надписи на каменном заборе «Берлин остается немецким» (есть такой кадр) в сквере с громадным памятником вояке прусского образца расположилась батарея. Команда «катюши» — совсем молодые ребята.

Раздается команда: «По рейхстагу, огонь!» Костя Венц включает камеру. А я свой магнитофон.

Сохраню эту пленку до конца жизни».

План съемок решающей битвы на улицах столицы гитлеровского «рейха» до сих пор хранится у начальника фронтовой киногруппы Леона Саакова.

Он вспоминает:

— У нас была очень большая группа, перед каждым из операторов стояла своя задача. Очень трудно отметить кого-либо. Шли последние дни войны, и мы поражались самоотверженности людей, которые в последнюю минуту могли погибнуть, но рисковали собой безоглядно и снимали, снимали бесстрашно, вдохновенно.

Свидетельствует бывший командир 150-й дивизии, штурмовавшей рейхстаг, генерал В. М. Шатилов.

— Когда мне пришлось форсировать канал Фирбендугс, один кинооператор влез ко мне на НП. Влез тогда, когда пехота поднялась и пошла в атаку. Фамилии его я не узнал — не до того тогда было!.. Я кричу, что это такое?!. А он говорит: «Товарищ генерал, дайте мне хоть еще минуточку...» Весь этот тяжелый бой он снял!.. А когда танки пошли, опять появился!.. Последние триста шестьдесят метров, последние шаги войны. Мой наблюдательный пункт был в доме на Шпрее, прямо на берегу. Смотрю, опять он снимает... Все на пленку, взял, как пошли мы на штурм рейхстага...

— Мы не занимались, — говорит Роман Кармен, — изысканиями, не допытывались у генерала, кто же этот оператор. Но догадываемся... Очевидно, Ваня Панов... Или Боря Дементьев... Или Миша Шнейдеров. Слова генерала Шатилова о вездесущем операторе звучат как образ. Как самая лучшая характеристика работы на войне человека с киноаппаратом.

И вот наши солдаты фотографируются у стен рейхстага.

Снимаются и кинооператоры — ведь уже отправлены в Москву самые последние кадры войны.

Мы не скрывали слез радости и вспомнили в этот миг наших товарищей, не доживших до этого светлого дня. Вечным памятником им будут миллионы метров пленки фронтовой кинохроники...

Говорит генерал К. Ф. Телегин, бывший член Военного совета 1-го Белорусского фронта:

— Солдат с киноаппаратом в руках!.. Вы понимаете, какие бесценные документы вы оставили для потомков, для истории, для патриотического воспитания нашей молодежи!.. Вы показали всю великую мощь нашей Родины, показали нашего героического солдата, нашего героического офицера, пробивающихся через развалины — в огне, в дыму, в пожарищах, но идущих непреклонно вперед к Победе.

А как любовно вы показали наших бойцов, как верно!.. Посмотрите, как они перед боем выводят из подвала немощного старика, как хлеб раздают берлинцам и в котелки кашу накладывают из наших походных кухонь, — все это для истории, для того, чтобы правдиво показать человеческую, интернациональную сущность нашей армии...

Война закончилась. Но осталась еще одна съемка.

Вот что поведал нам режиссер фильма «Берлин» Юлий Райзман:

— На два часа было назначено подписание капитуляции. Операторов у нас было человек двадцать — двадцать пять — прошли всю войну, увешаны орденами. Как можно было кого-нибудь из них лишить права снять этот исторический эпилог войны?!. Естественно, они все оказались в зале Карлсхорста.

Немцы сидели в отдельном особняке. Я говорю Мише Посельскому: «Надо снять, что они там делают». Миша недолго думая влез с аппаратом через окно в особняк. Вылез, говорит: «Кассета есть, все немцы у меня».

Два часа ночи. В зале появляется начальник штаба 1-го Белорусского фронта генерал-полковник Малинин. Посмотрел на то, что делается, говорит: «Все отсюда, чтоб ни одного человека не было!» Мы говорим: «Товарищ генерал-полковник, у нас правительственное задание: снять подписание капитуляции». Он говорит: «Хорошо. Пусть останется пять операторов». А их — двадцать пять!..

Расставляем их так, чтобы никто их не заметил. Кого-то поставили у осветительной аппаратуры, кто стал сзади, кто-то с балкона приготовился снимать...

И вот появляются все во главе с Жуковым. Садятся за стол, Жуков приказал ввести немецкую делегацию. Появляется Кейтель и его сопровождение... И в этот момент все фоторепортеры и операторы бросились их снимать. Когда я увидел со стороны этот чудовищный «кадр», мне стало дурно. У всех были ручные камеры, а единственный человек, у которого была стационарная, — Кармен. Как ему со своим тяжелым аппаратом на треноге прорваться через кипящую толпу операторов, фоторепортеров, журналистов!..

Я еле пробился к Кармену, чтобы расчистить перед ним съемочный плацдарм, перед его камерой все время выскакивала голова кого-нибудь из фоторепортеров, закрывая ему обзор. И тогда мы с Мишей Глазковым решили, извините, чуть ли не бить по этим головам, чтобы не загораживали объектив.

Вижу, Жуков не прерывает нашего не совсем дипломатического поведения. Сидит спокойно, невозмутимо. И мы давай снимать...

Когда все более или менее утихомирились, Жуков жестом предложил Кейтелю подойти к краю стола и поставить свою подпись. Кейтель встал и пошел к столу...

Наконец акт подписания капитуляции завершился. Ко мне подходит какой-то военный и говорит: «Вас требует командующий». Ну, думаю, сейчас получу за все!.. Подхожу к Георгию Константиновичу. Он спрашивает: «Ну, как, удалось все снять?» Я отвечаю: «Старались, во всяком случае». Он говорит: «Имейте в виду, это важно для истории». Я принес свои извинения за то, что мы устроили во время этого исторического события. Жуков говорит: «Ничего. Важно, чтобы все было снято...»

На экране — солдаты Победы. Солдаты сорок пятого.

И хроникеры Победы. Операторы сорок пятого.

Опять вместе. Рядом. На одних и тех же снимках и в общих кинокадрах.

В оформлении номера использованы кинокадры фото из личных архивов авторов, из газет и журналов военных лет.

Мы встречались в боях...

Четыре долгих года мы, фотожурналисты и кинооператоры, бок о бок фиксировали события войны. Особенно запомнился мне день, когда на нашем участке фронта солдаты ступили на вражескую землю. Вместе с кинооператором капитаном И. Пановым мы снимали этот исторический момент. В наших объективах — пограничный столб, на нем немецкая надпись: «Внимание. Граница рейха». Сержант прикладом автомата сбивает доску с надписью, она отлетает в сторону. Снимаем, не жалея пленки, эти уникальные кадры. Я же успел еще «щелкнуть» и самого Панова за работой. Еще раз я запечатлел его в немецком городке, занятом 184-й стрелковой дивизией, где он на площади снимал солдат, отличившихся в боях. Там мы вновь оказались рядом.

К этому времени на освобожденной от фашистов территории Германии была создана группа солдат-операторов. В нее вошли самые храбрые ребята, в основном разведчики. Им выдали «киноавтоматы» (на ложе автомата был смонтирован киноаппарат с телеобъективом). Руководил этим подразделением оператор Аркадий Зенякин. Некоторых из новоиспеченных операторов я знал. Среди них были отважные разведчики А. Крылов и М. Байчман. Эти храбрецы так снимали эпизоды боев, что даже бывалые операторы-профессионалы удивлялись.

Все это вспомнилось мне, когда сейчас, спустя сорок лет, я просматривал свои фронтовые негативы и увидел знакомые и дорогие мне лица фронтовых товарищей-кинооператоров, с которыми прошагал не одну сотню километров и не раз встречался в бою.

Александр Становов,
заслуженный работник культуры РСФСР





Часто мы, фотокорреспонденты, снимали рядом с кинооператорами. На этом снимке в объектив моего аппарата вместе с солдатами попали и кинохроникеры

И. Панов снимает исторический момент: советские солдаты вступают на землю «третьего рейха»

Кинооператор снимает жителей Маньчжурии, вышедших встречать советских воинов-освободителей

(фото публикуются впервые)

Костер на поляне

Штрихи к портрету Иннокентия Смоктуновского

Алла Демидова

— Иннокентий Михайлович, вы верите в судьбу?

— Видите ли, Алла, дорогая, как же не верить... Когда я был на фронте, рядом со мной падали и умирали люди, а я жив... А когда я бежал из плена и, пережидая день, спрятался под мост, вдруг вижу — прямо на меня идет офицер с парабеллумом, дежуривший на мосту, но перед тем как глазами наткнуться на меня, он неожиданно поскользнулся и упал, а когда встал, то, отряхиваясь, прошел мимо и потом стал опять смотреть по сторонам...

Вот уже третий месяц я терзаю Иннокентия Михайловича различными вопросами. Мы работаем вместе — снимаемся в двухсерийном телефильме «Дети солнца» по Горькому. И я пользуюсь этим случаем: спрашиваю обо всем, что приходит в голову. Мы и раньше работали на одних и тех же фильмах — и в «Чайковском», и в «Выборе цели», и в «Тиле Уленшпигеле», и в «Живом трупе», а в «Степени риска» я даже играла его жену, но — в кадре ни разу не сталкивались...

Правда, много лет назад мы вместе дня два репетировали сцены из «Гамлета»: он — Гамлета, я — Офелию... Меня вызвали на «Ленфильм» как раз в то время, когда я сама репетировала роль Гамлета в Театре имени Маяковского. Бросив все дела, я помчалась в Ленинград, по дороге соображая, как Козинцев мог догадаться о моем Гамлете? Оказывается, вызвали на Офелию... Любопытство удержало меня тогда на те два дня репетиций в Ленинграде, но до сих пор сохранилось смущение перед Смоктуновским за неудачное «чириканье» несвойственной мне роли и желание доказать, что «могу»...

— Иннокентий Михайлович, вы не помните, как репетировали со мной в «Гамлете»?

— Нет... Впрочем, что-то припоминаю... Это была репетиция в комнате, а почему не было кинопроб — не знаю... Хотя потом, читая вашу книжку, где вы пишете, что хотели играть Гамлета, посмеялся. Забавно, дружочек, вы это написали, очень наивно браться женщине за эту роль.

Я не спорю... Продолжаю спрашивать.

— А как вы относитесь к своему Гамлету?

— Тогда этой роли были отданы не только силы и опыт, но и кусок жизни. Отданы трепетно, с сердцем, душою. Извините, что банальные слова говорю, но это так и есть. Когда фильм был уже снят, то казалось, что можно было сделать лучше, тоньше... Но я был в работе предоставлен самому себе. Режиссер с самого начала сказал, что хочет выявить мою индивидуальность, поэтому разрешил мне делать что хочу. Жена меня успокаивала: «У тебя помощник хороший». — «Кто?!» — «Шекспир»... Однако драматургия — это метафизическая основа, а мне был, конечно, нужен критический взгляд со стороны. Но я сделал то, что я мог сделать на том отрезке моей жизни. И потом — я сыграл Гамлета в том возрасте, в каком его нужно играть. Лоренс Оливье спросил меня (это было в 66-м году): «Сколько вам лет?» — «Сорок два года». — «О. успел. Повезло! Потом сердце не выдерживает такой нагрузки»...

— Вы давно пересматривали своего «Гамлета»?

— Лет пять назад.

— И что? Другое ощущение, чем после премьеры?



Жена моя, Суламифь, — моя основа и опора... Вот я и опираюсь. Скоро будет тридцать лет как она меня терпит... У нее огромная сила воли и выдержка. Качества редкие, но в семье необходимые. (Комментарий к снимку И. Смоктуновского.)

— Не помню... Так и напишите, Алла, — не помню... После премьеры почти все говорили мне, какой я замечательный актер и как я это гениально играю.

— И вы соглашались с такой оценкой?

— Да, это хорошая актерская работа. За исключением некоторых сцен... А есть просто прекрасные: сцены с флейтой, например, или разговор с артистами, встреча с Розенкранцем и Гильденстерном. У меня в этой роли хорошая пластика, я хорошо двигаюсь. Сразу видно — это гибкий человек...

Я вот думаю, а разве можно хвалить свою работу? Ведь это нескромно... Но иногда наша актерская «скромность» в оценке своих работ почти по анекдоту: «Как вы прекрасно выглядите!» — «Да что вы, это вам показалось, я не выспалась, глаза красные, опухла» и т. д. Или: «Какое на вас красивое платье!» — «Да что вы, это старое платье, валялось, валялось в шкафу, все по швам лезет...»

Ведь ликовал же Пушкин, написав «Бориса Годунова»: «Ай да Пушкин!..» Правда, наедине с самим собой...

А с другой стороны, кто, как не сам художник, может оценить свою работу в целом, сравнивая благие намерения — изначальный замысел — с тем результатом, который в силу неких причин оказался не таким, каким был задуман...

«Только мудрый может узнать мудрого.

Только тот, кто занимается бумажной пряжей,

Может сказать, какого качества и что стоит моток ее»...

Мой сосед — краснодеревщик дядя Вася — очень хорошо знает, когда он сделал хороший шкаф, а когда — плохой. Если у него под рукой плохой материал, он может «пустить пыль в глаза» и убедить заказчика, что сделано прекрасно. Но сам-то он в душе знает, что́ стоит эта его работа, и с другим знакомым краснодеревщиком посмеется над наивностью заказчика. А они только вдвоем и могут

власть поговорить о достоинствах сделанного, пусть даже другим мастером, потому что они видят, как тот искусно обошел или выявил сучок дерева, и как искусно зашлифовал щель, и как мастерски повел к тому или иному решению...

Почему же, слушая оценки дяди Васи своей работы, я не удивляюсь превосходным степеням, а когда мой товарищ по работе, причем тот, которого я считаю Мастером, говорит: «Вы бы посмотрели эту мою работу, Алла, там, правда, эпизод, но это произведение искусства, это изучать в школе надо...», — то я хоть и понимаю, что, наверное, так это и есть — изучать надо, — но во мне невольно звучит мещанский голос некоей Марьи Петровны: «Как же так можно о себе!..»

Можно.

— Иннокентий Михайлович, как, по-вашему, — что такое талант?

— Не знаю... Может быть, это повышенная трудоспособность. Концентрация всех человеческих возможностей. Даже если делаешь сложные вещи — в результате видимая легкость. Нужно, чтобы легко работалось.

— Вам — легко?

— Нет, начало всегда трудное, но когда вошел в работу, то уже легко.

— Вы считаете себя гением?

— Гениальность проверяется временем... А я способный человек — не более. Я работяга, ломовая лошадь. Я ведь очень много работаю...

— Какие роли в кино больше всего цените?

— По масштабу и глубине литературы — Гамлет, а по актерским выразительным средствам — Мойсей Мойсеевич в «Степи» или Циолковский в «Укрощении огня», врач-психиатр в «Уникуме» или герой «Барьера» режиссера Христо Христова... Вы видели этот фильм?

— Нет.

— Посмотрите. Это надо посмотреть. Там не только мою роль, но и роль Доротеи, которую играет Ваня Цветкова, я сделал. Об этом она на всех пресс-конференциях говорила. И сделал хорошо. Хотя в «Звезде пленительного счастья» роль Цейдлера, похожая на ту, которую я играл в «Барьере», у меня не получилась. Я не знал, как там это играть...

Вы удивляетесь, почему я считаю себя лидером? Но, Алла, дорогая, а вы можете мне назвать какого-нибудь актера, у которого за плечами Мышкин, царь Федор, Иванов, Головлев, Моцарт, Сальери и Гамлет... Хотя бы просто по масштабу ролей?

— Нет, нет, вы правы... Иннокентий Михайлович, а как вам пришло в голову сыграть именно такого Плюшкина, столь вроде бы непохожего на хрестоматийный материал?

— Не хотелось повторять блестящий рисунок Леонидова и Петкера в мхатовской постановке. Это уже стало штампом. Мы со Швейцером решили идти по другому пути. Новыми глазами прочитал Гоголя. А там былое величие... (Мы идем по длинному коридору телецентра, и Иннокентий Михайлович тут же, на ходу, встал в позу: рукой оперся о стену, правая нога, согнутая в колене, немного выдвинута, голова гордо откинута назад, челюсть — вперед, лицо, как на рисунках старых мастеров, — во всем облике и величие, и спесь, и благородство...) После смерти жены он опустился. Иногда бывает суетлив, кричит на слуг и тут же зыркает глазами на Чичикова — видит ли тот, как его еще слушаются в этом доме... Все действия и поступки очень конкретны. Всучил Чичикову беглых душ — радуется, что обманул... Он больной человек... Его жалко...

Моя умная приятельница, узнав, что я пишу заметки о Смоктуновском, сказала, что я взялась за трудную тему — любое мое замечание будет восприниматься со скептической усмешкой: «мол, а сама-то ты кто...» А Иннокентий Михайлович после моих бесконечных вопросов и расспросов как-то сказал:

— Зачем вам это, Алла? Сравниваете с собой?

— Сравнивать нечего — много похожего, буду просто писать о вас. Но вот ка-а-ак напишу что-нибудь эдакое... за все ваши насмешки надо мной...

— А я не боюсь. Мне обязательно позвонят из редакции и спросят, печатать ли. Один актер однажды уже послал статью в газету с критическим разбором моей работы — не напечатали... А я подумал: «Ай, Моська! знать, она сильна...»

— Нет, Иннокентий Михайлович, я лаять

не посмею. Разве что буду подскуливать иногда...

Мы так часто — смешком — подтруниваем друг над другом, едучи в машине на съемку. Он всегда сидит, втиснувшись в угол за шофером на заднем сиденье, — не знаю, что в этом: отсутствие всякой сановитости и позы или же садится в этот угол как самое безопасное место. Тут же мысленно слышу голос Иннокентия Михайловича: «Как это вам, дружок, могло прийти такое в голову?» — это он говорит низким бархатным голосом, потом переходит на верхние регистры и быстро-быстро начинает объяснять, причем в этом мелком бисере никогда не можешь понять, что правда, что выдумано, что насмешка, а что истина. И еще — я не могу никак привыкнуть к перепадам его голоса. Вдруг в середине фразы, какое-то слово неожиданно падает в пропасть и долго тянется низкая бархатная гласная: «Заче-е-ем?..» Иногда, когда он хочет сказать какую-нибудь колкость, начинает низким полушепотом: «Вы такая гордая, Алла: подлетаю к вам с улыбкой после спектакля, а вы, чуть повернув голову, так надменно в ответ: здравствуйте...» — вдруг переходит на фальцет и быстро заканчивает: «...как будто вы — Смоктуновский, а я — Демидова...» И вопросительно смотрит, смеется, довольный.

Эти голосовые перепады есть и в его ролях... Двадцать лет назад я видела Мышкина — Смоктуновского, но до сих пор слышу поразивший меня тогда голос в сцене с Рогожиным, после убийства Настасьи Филипповны, когда Мышкин, показывая на нож, спрашивает неожиданно высоким, детским, любопытным фальцетом: «Ты этим ножиком?..» Интонация, которая идет вразрез происходящему, есть в каждой роли у Смоктуновского, но это не штамп, а своеобразие индивидуальности. Всегда к месту и необходимо.

И еще одна черта, которая есть, пожалуй, только у него одного. Когда говорит в роли — он *дышит*. В жизни у него дыхание легкое, незаметное; в ролях — много выдохов, междометий, вздохов — и опять-таки это не штамп, а кажется, что по-другому нельзя. Я попробовала *так* дышать — не получилось, оказалось — очень трудно...

Иннокентий Михайлович говорит, что для него главное — это услышать, *как* персонаж, которого играешь, *говорит*, то есть то, что в старину в театре звалось «взять верный тон». Потом такие выражения, как «крепкий тон», «держать тон», «поднять тон» и т. д. стали синонимами дурного ремесла и вместо них в театре стали говорить: «поднять ритм», «держать ритм», «упал ритм» и т. д., но суть не изменилась. Станиславский писал, что «крепкий тон» означает уверенное вживание в образ, виртуозное показывание верными и меткими мазками характерных черт духовного и внешнего образа. Другими словами — ясный, смелый и определенный рисунок роли.

А великий русский драматург А. Н. Островский в своих заметках «Об актерах по Сеченову» писал, что «тон есть импульс», то есть толчок к действию.

Когда речь идет о первом, бессознательном импульсе или скрытом творческом процессе, тогда мы это относим к области психологии искусства и разбор этих необходимейших актеру вопросов отдаем целиком ученым, подчас пугаясь самих научных терминов...

Как возникает первый импульс у актера, работающего над ролью? Импульс, нужный для образа? Из чего складывается и возникает сам образ? Как он передается через актера зрителю? Какие интереснейшие вопросы! И как на них хочется получить ответ.

В каждом искусстве есть свои законы и формальные приемы. Говоря о законах актерского мастерства, мы всегда ссылаемся на Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда...

Но идет время... Манера актерской игры меняется, а новых «теорий» что-то не возникает...

Хотя об актерской профессии пишут много: и критики, и психологи, и литераторы (и актеры, наконец) — но все как бы со стороны оценивая результат.

Первичные импульсы творчества...

Сидим со Смоктуновским на первой репетиции «Детей солнца». Плохо — пока только от себя — читаем текст по ролям, чтобы немного привыкнуть к голосу партнера и услышать вслух свой в еще непривычном строе фраз. В голове бродят какие-то темные, дословесные

ощущения на уровне чеховско-бунинских литературных образов («Дети солнца» Горького, пожалуй, самая чеховская пьеса, а Чехова и я, и Иннокентий Михайлович играли много). В такой читке главное не фальшивить в тоне и не очень идти по своим штампам. Потом много говорим, обсуждаем... Но такие разговоры мало что дают, это так — разминка... Вдруг Иннокентий Михайлович роняет фразу: «Главное, Алла, не забывать, что это люди бесплотные. Они дети солнца»... Стоп! Вот он — первый нужный импульс по существу вопроса. Ну, конечно, дети солнца! Как это я раньше не обратила внимания на такую очевидную вещь, как заглавие, почему оно меня раньше не зацепило? И сразу же видятся контуры образа. Логика образа диктует отбор выразительных средств — решение пластического рисунка и, конечно же, костюм. Светлые, солнечные, мягкие, теплые тона, как солнечные блики на траве... Правда, потом художница по костюмам, хотя с ней было все оговорено, упрямо сделает нам с Протасовым костюмы в холодно-серых тонах, потому что, оказывается, у нее было другое ви́дение, другой импульс, который не совпал с нашим... Мне с большим скандалом, принося из дома и из театра какие-то свои «тряпочки», удается кое-как выкарабкаться из этой унылой палитры, а Иннокентий Михайлович, как более мягкий человек, так и остается в серых брюках, серой бархатной (хотя бы мягкий бархат! — нет, жесткий...) куртке и сером шейном платке, как будто бы выкроенном из куска брюк. Он никогда и ни с кем не ссорится. Со всеми в группе подчеркнуто вежлив. Отчего эта иногда нарочитая вежливость? От усталости? Или слишком надеется на себя?

— Не понимаю, Иннокентий Михайлович, как вы, столь дотошный в деталях, не только внутренних, но и внешних, стали сниматься в таком костюме?

— Да, да, Алла, вы правы... Но если вы помните, дружочек, я приехал на съемку сразу же после очень трудных зарубежных гастролей. Я устал. Снимали не в Москве, а костюмы были уже готовы... И потом эта художница вроде бы милый, интеллигентный человек... Я ей доверился.

— А на примерке в Москве почему ничего не сказали?

— Ну, Алла, голубчик, вы же знаете, как вначале ни в чем не бываешь уверен...

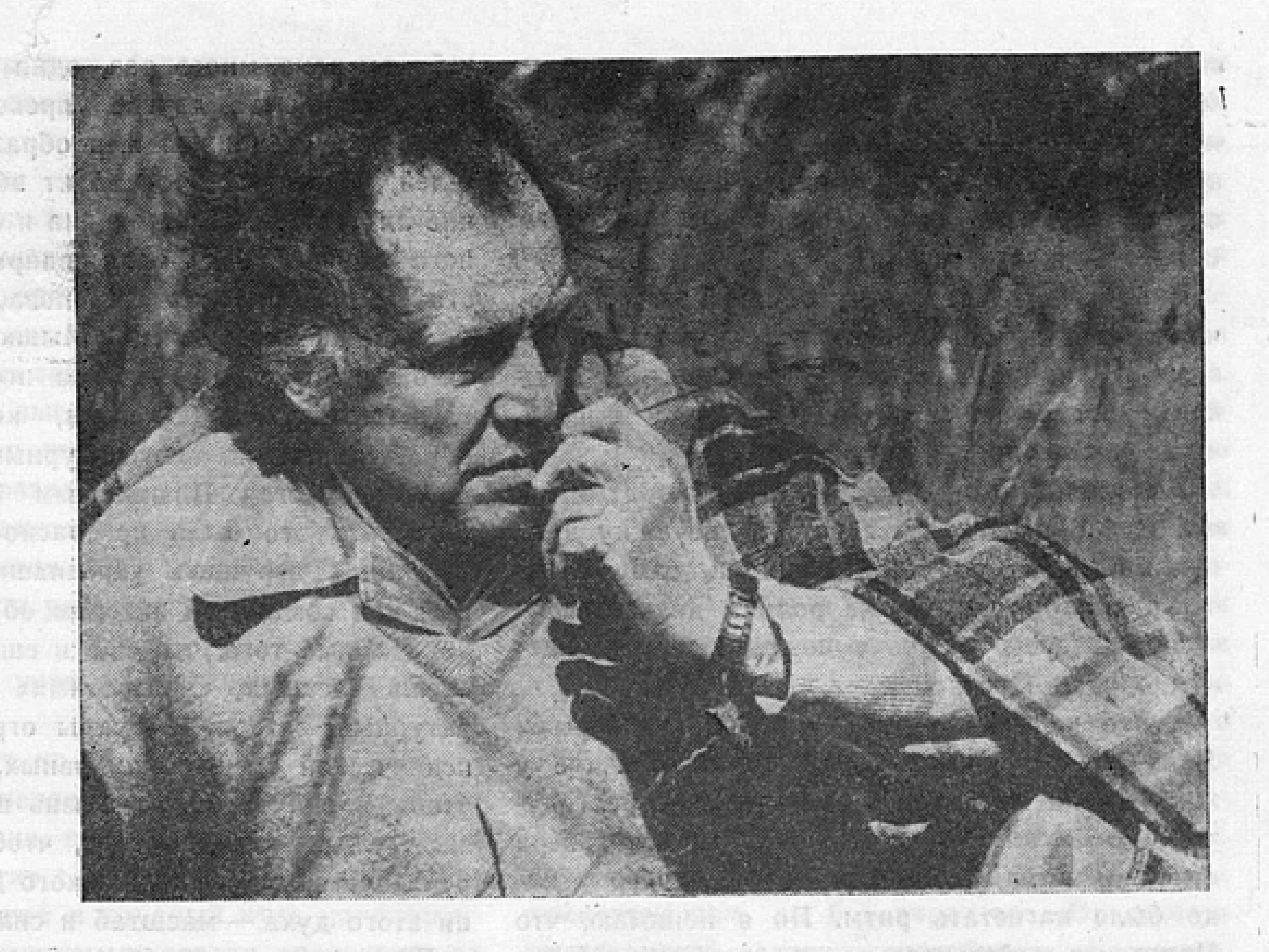
Это правда. В начале работы вечное сомнение — «а вдруг это неправильно?» — очень сбивает... Зато потом дотошный Иннокентий Михайлович сидит на гриме около двух часов (больше, чем я), да и перед каждым дублем очень внимательно смотрит на себя в зеркало, поправляя пряди на лбу, и со стороны даже не очень понятно, что от этого изменилось...

Увидеть образ — главное. Надо почувствовать правду внутренней его жизни — и тогда правда характера будет диктовать и пластику, и голос, и реакции, и поступки. Ведь жаловался же Пушкин на свою Татьяну — что она с ним выкинула: «Взяла и выскочила замуж...»

Но одно дело — увидеть, другое — быть самому этим образом. Слияние происходит очень медленно и трудно. Все логические разъяснения режиссера или автора по поводу психологии действующего лица, его характера и развития пьесы или сценария актеру помогают очень косвенно. Внутри, в душе актера, идет своя, интуитивная работа. Поначалу, чтобы за что-то зацепиться, а в основном чтобы закрыться, хватаешься за детали.

На первых съемочных днях в «Детях солнца» Иннокентий Михайлович — Протасов крутил в руках яблоко, а я — Елена — чашку (снимались мы, правда, в разные дни). Умные редакторши, которые всегда все знают, заглядывая к нам на съемку, удивленно пожимали плечами: «Какие глупые эти актеры — не понимают ничего, что им говорят». А им так хотелось помочь...

В этот период актеру нужно мужество, чтобы не сесть на свои привычные штампы и приемчики. Поначалу текст дается с огромным трудом, слова не выговариваются. Зато к концу съемок он как по маслу сам катится, вырывается из груди. По какому-то непонятному закону кино именно вначале снимаются все самые трудные монологи... Часто возникают ссоры на площадке. На второй или третий день наших совместных съемок в «Детях солнца» мы поссорились с Иннокентием Михайловичем из-за узловой сцены пьесы, которую в эти дни сни-



Высокий берег Финского залива, место съемок фильма «Гамлет». Но спустя ровно 20 лет... все заросло, изменилось. Да и на лице уже нет того наглого, скрытого, но неуклонного поиска правды — все заросло, все изменилось. Довольно горько. Но ведь все это было, было... И за все то, и за возможность вспомнить все то — спасибо! (Комментарий к снимку И. Смоктуновского.)

мали. В сцене Елена и Вагин, возвратясь с вернисажа, говорят об искусстве, выражая каждый свою точку зрения, а присутствующий в этой сцене Протасов, вступая в разговор, как ученый, выводит этот спор на более широкие обобщения. Иннокентий Михайлович настаивал на том, чтобы мы в этой сцене акцентировали человеческие отношения, были бы заключены в «треугольник»; я — что не надо забывать, что играем Горького, что у каждого персонажа своя позиция, своя идея, а уж человеческие отношения проявятся сами собой, хотя бы в том, кому и как я эти слова говорю, на кого смотрю в данный момент. И хоть в принципе мы говорили об одном и том же, но упрямо не хотели понимать друг друга, потому что не до конца поверили в предлагаемые обстоятельства и не привыкли как партнеры друг к другу: мне казалось, что Иннокентий Михайлович недостаточно играет ученого, а ему, что я мало — женщину. И каждый сам про себя думал, что взялся не за свою роль — от этих мыслей портилось настроение и возникали ссоры... В такие минуты Иннокентий Михайлович замыкался, прятался в какой-нибудь угол, чтобы никого не видеть, а иногда, оборвав на полуслове свои доказательства, горестно замолкал, тихо, с обидой договаривая: «Это вас, Алла, ваша Таганка испортила. Странно — меня никто никогда не понимает...»

Но ссорились мы, к счастью, редко. Я в основном уступала, часто, быть может, во вред своей роли...

Правда, еще раз, уже к концу съемок, поспорили из-за ритма: «Вы, Алла Сергеевна, вместе с Гундаревой принесли в картину какие-то сегодняшние, уличные ритмы. Я не успеваю ничего оценить. Куда вы так мчитесь в сцене «холеры», например? Вы забываете, что в те времена эти люди ходили с зонтиками, не спеша и ездили в экипажах, на лошадях».— «Но, Иннокентий Михайлович, люди, которых

вы имеете в виду, и сегодня так же живут — не спеша — и медленно говорят и ходят. А мы играем интеллигентов конца XIX века: вспомните скороговорку Андрея Белого, многословие Бердяева да и бесконечные монологи самого Горького...»

И опять в ответ слышу обиженное: «Ну почему меня никто никогда не понимает?..» Говоря это, видимо, забывает, что своего Иудушку Головлева на сцене МХАТа играет быстро, легко и по-современному просто.

Иннокентий Михайлович хоть и корит меня, что кроме своей роли я ничего не вижу и не понимаю общего течения фильма, сам очень часто смотрит на другие роли и делает замечания актерам только с позиции своего видения образа Протасова.

А что касается ритма в сцене «холеры»... Ведь она — уже к концу пьесы. Вначале у меня Елена медленная, вальяжная, с растянутой пластикой, а в конце она из револьвера стреляет в толпу, так что в сцене «холеры» надо было нагнетать ритм. Но я понимаю, что Протасова действительно не должны касаться эти лихорадочные ритмы, он действительно не замечает приближающейся холеры, и, конечно, его раздражала моя поспешность, то есть раздражала Протасова, а не Смоктуновского, но Иннокентий Михайлович уже не делал различия, потому что был абсолютно в образе...

Работа над ролью у актера идет по схеме, приблизительно разделенной на три периода.

В первом, «застольном» периоде (хотя работа может идти в лесу на прогулке, на улице, в общественном транспорте и, наконец, на репетициях) все усилия актера, вся его воля направлены на то, чтобы образ, который нужно сыграть, отделился от литературного материала и возник реально перед глазами. В это время работают в основном подсознание и сверхсознание. Надо начинать с «незнания», «неумения». Опыт помогает только расширить рамки подсознания. Ведь чем больше знаний, тем точнее подсознательные образы будут соответствовать намеченной цели. Сознание будет точнее отбирать нужные «зерна».

Если драматург сам читает пьесу, то иногда во время чтения контуры образа уже видишь перед глазами. В классике — труднее. Роль до тебя сыграна много раз, одни ее играли плохо — те забыты; другие превосходно — они закрепили созданный ими образ в душах зрителей, у которых происходит абсолютное слияние литературного источника и образа, рожденного актером. Для меня, например, Петр I — это Петр I Николая Симонова, Чапаев — Чапаев Бабочкина, князь Мышкин — Мышкин Смоктуновского. А недавно после телефильма «Мертвые души» Плюшкин, который до сих пор был только литературным персонажем, для меня стал Плюшкиным Смоктуновского, настолько это было прекрасно и убедительно сыграно. Разрушить укрепившийся литературный или созданный актером образ очень трудно. Помимо того, что еще и еще раз перечитываешь чистыми, «авторскими» глазами литературный материал, нужны огромные затраты психической энергии, духовных, нервных сил, чтобы вдохнуть новую жизнь в контуры образа. Нужен талант актера, чтобы образ обрел реальную жизнь человеческого духа. Срок жизни этого духа — масштаб и сила таланта.

После того как образ возник в фантазии, определен — начинается второй период работы: подчинение актерского материала намеченному замыслу. Здесь же происходит закрепление текста, уточнение грима, костюма — все те «мелочи», которые могут погубить начатую работу или придадут ей ту филигранность, о которой годами будут вспоминать благодарные зрители. (Как прекрасен был Смоктуновский в небольшой роли Гения в фильме «Живой труп» — со своим голым черепом, чуть испорченными передними зубами, в потертом пальто, с гордой осанкой!..) Этот период может быть очень коротким, если актер Мастер, знает свою профессию, а может и совсем не состояться, если актерский организм не слушается его воли.

Великое счастье актера (а может быть, трагедия, смотря как к этому относиться) состоит в том, что актер одновременно творец и материал, скульптор и глина, исполнитель и инструмент. Но скрипка Страдивари может достаться ремесленнику без слуха, чувства стиля и вкуса, а может попасть в руки Иегуди Менухина — и польется божественная музыка.

Природа одарила Иннокентия Михайловича великолепным актерским материалом. Он —

идеальный инструмент. А нам — зрителям — повезло, что на таком инструменте играет сам Смоктуновский...

Но инструмент надо всегда настраивать перед игрой. Входить в творческое состояние. И здесь наступает третий период работы — когда актер играет. Преображает ремесло в искусство. Он как бы проецирует через себя найденный образ зрителю.

Эти периоды выглядят некоей схемой. В работе часто один период наслаивается на другой, и трудно разделить эти этапы. У Смоктуновского, я заметила, процесс работы идет скрыто, интуитивно. Все — на догадке, предвосхищении, прямом усмотрении истины.

Говорят, опыт учит... Вот еще одна звонкая детская истина.

Да, опыт учит, но с годами хоть и становишься терпимее к непрофессиональности людей, от которых зависишь в работе, с годами хоть и видишь результат с самого начала, но понимаешь, какой долгий и трудный путь надо пройти и какие неминуемые потери возникают на этом пути, а уже нет сил бороться с ними. Уже знаешь, что результат — это всего лишь кладбище благих намерений, и все чаще и чаще отказываешься от предлагаемой роли, потому что легче отказаться и не мучиться долго несделанным, чем, как в молодости, нырять с головой в работу, не задумываясь — выплывешь ли...

— Вы знаете, Алла, я ведь только сейчас понимаю, какая трудная наша работа. Я думаю, что ни один зритель, ни один критик и даже многие актеры не понимают, какая трудная у нас работа. Не догадываются о сущности, сложности и редкости этой профессии. Именно редкости. Ведь актеров много. Но многие не знают, а может быть, не хотят знать, какая перед ними «топка», какого самосожжения требует эта работа. И где взять силы, чтобы идти дальше...

Наверное, самая трудная из всех профессий...

Видимо, в любой профессии, а в актерской особенно — необходимо не только профессиональное, но личностное самоусовершенствование. Без этого нет поступательного движения.

Мерилом совершенства человека, мне кажется, является в первую очередь совершенство его сознания. Чем ниже развитие человека, чем меньше объектов поглощено его сознанием, тем легче он под влиянием какой-либо эмоции может целиком отдаться минутной слабости, случайному стремлению или прихоти. С ростом сознания у человека как бы увеличивается масса, инерция. Случайности все меньше и меньше начинают влиять на заданный ему путь, и он уже почти не может — даже когда устал, жалуется на трудность выбранного пути — свернуть в сторону и изменить траекторию своего движения. Увеличивается его предопределение.

Сознание человека зависит от внешних и внутренних условий его жизни и деятельности — об этом писал еще И. М. Сеченов в «Рефлексах головного мозга». Жаль, что эту работу не изучают в театральных школах, потому что основные выводы Сеченова касаются не только формирования человека, но и выстраивания сценического образа.

— Иннокентий Михайлович, я как-то прочитала в умных книгах, что человек рождается с темпераментом, но без характера. От вашего темперамента зависит способность воспринимать впечатления, а впечатления уже формируют характер. Вы с этим согласны? Что, по-вашему, сильно повлияло на формирование вашего характера?

— Моя жена и работа. Я очень поздно стал понимать природу, красоту цветов... Раньше я не любил детей...

— А еще раньше?

— Видите ли, Алла, дорогая, во мне лицедейство сидело с самого детства, если вас это интересует. Тут, наверное, сказываются отцовские гены. Отец был здоровый, крепкий рыжий мужик. Хорошо сложен. Он работал грузчиком в порту, иногда выпивал и после этого «валял дурака», как говорили у нас дома, а мать попрекала его: «Ты как шут»... Это был театр на дому. Потом школьная самодеятельность, где мы готовили чеховское «Предложение», и когда мы вышли на сцену, то я был настолько перепуган, настолько не знал, что делать с той неуправляемой силой, которая была в этот момент во мне, что стал хохотать на самых высоких нотах, хохотал истерично, страшно, одурело, но зал стал хохотать вместе со мной. Занавес

закрыли. Меня тут же выгнали. Меня часто потом выгоняли... Мое детство прошло в Красноярске, хотя родился я в сибирской деревне Татьяновка, но семья скоро переехала в город, и мы жили в маленьком ветхом домишке на краю огромного, как мне тогда казалось, пустыря... Я подделывал билеты и ходил в театр — а там другой воздух, погашенные огни... Все волновало. Атмосфера взволнованного уюта. Я тоже волновался. И это волнение было приятным... Потом война.. Потом стал поступать в технологический институт, но оказался в студии Красноярского театра... Потом театр в Норильске... Потом — много, много городов и театров...

— Да, вы об этом очень хорошо написали в своей книжке, которую я, кстати, вначале не очень оценила, а теперь часто люблю перечитывать, особенно люблю — первые годы в Москве... Иннокентий Михайлович, как вы считаете: какой у вас характер?

— Плохой.

— Почему?

— Я раздражителен. Мне до сих пор не удалось освободиться от застенчивости детства (думаю, что это и толкнуло меня в актерскую профессию). Иногда я отстаиваю такие вещи, которые другим не видны, поэтому бываю нетерпелив. Во МХАТе, например, я репетировал «Царя Федора» как режиссер. Репетировал с молодыми. Но я им сразу предлагал большие параметры. Конечно, они не могли это сразу освоить, а я был нетерпелив, раздражителен. Хотя актеров люблю — они подвижники... И потом я был неискренен с ними: хвалил, чтобы поддержать, а надо было наоборот... Я неуравновешен. Мне в жизни давалось все тяжело. И я стал не таким добрым, каким был раньше. Я часто отказываю людям. Может быть, это защитная реакция от посягательств на мою личную свободу. Не хватает на все сил... Я не предатель, не трус, не подлец... Но я закрыт. Я часто говорю себе, что надо перестать врать, но иногда вру... чтобы не обидеть.

Много лет назад на «Мосфильме» мы с Иннокентием Михайловичем сидели на гриме, и корреспондент задавал нам одни и те же вопросы. Один вопрос я очень хорошо помню: «Что вы считаете самым главным в человеке?» Смоктуновский ответил: «Доброту», а я, тоже не задумываясь: «Талант». Шли годы... Я помнила эти наши ответы и думала, что, пожалуй, Иннокентий Михайлович был прав... И вот теперь я его спрашиваю:

— Что главное в человеке?

— Человек. Честность, достоинство, коммуникабельность, доброта, талант.

В этих заметках я не ставлю задачу детального разбора человеческих и актерских качеств И. М. Смоктуновского, да, наверное, я и не смогла бы это сделать, — я хочу лишь подчеркнуть то, что основа творчества — это не личность, не характер, не чувство, не воля, не интеллект, взятые по отдельности, а совокупность особенностей целостно-личностного состояния художника. То, что в современной психологии зовется установкой.

Нельзя понять, что такое жизнь человека, занимаясь препарированием в анатомическом театре; точно так же нельзя понять, что такое творчество актера, разбирая только его роли.

Хотя, конечно, именно творчество Смоктуновского — широкое поле для исследования. Какие разные образы! Какие разные характеры! И объединяет их масштаб личности, клеймо Мастера. И, как основное качество всех талантливых людей, — потребность в истине.

— Иннокентий Михайлович, отчего у вас возникает хорошее настроение?

— Я люблю отдых, природу. Люблю быть с людьми, с которыми мне просто, с которыми можно и говорить, и молчать... Я не могу отдыхать без семьи. Семья, кстати, — хорошая защита от внешних посягательств. Популярность часто мешает, хотя я сейчас научился относиться к этому равнодушно. Обаяние и мягкость Мышкина, Деточкина, дяди Вани позволяют думать, что я общителен, приветлив, открыт и т. д., но это черты моего лирического героя, как сказал бы поэт.

— Что вы считаете главным в жизни?

— Жизнь.

— Что такое жизнь?

— Чудо, которое не повторяется. Жить — любить, ненавидеть, гулять, работать... Она заканчивается — жаль... Будет то незнание, которое было до жизни.

— Что больше всего цените в жизни?

— Любить, жечь костер на поляне и купаться в море.

— Почему на поляне?

— У каждого человека есть поляна детства. Огромная, красивая. Она дает ощущение общности. На ней ведь невозможно затеряться. Человек — маленький, а на поляне он сам по себе, он ощущает себя. У нас, под Красноярском, где я жил в детстве, была такая поляна, загадочная, с голосами неведомых птиц, с извилистой речкой, по вечерам там кричали лягушки, с одной стороны — огромная гора, на которой было кладбище, с другой стороны — такая же гора, на которой стоял белоснежный прекрасный храм... И если есть истоки, корни духовности, — они у меня все там, на моей детской поляне.

— Чего больше всего хочется в жизни?

— Здоровья и гибкости. Гибкости физической и духовной.

Летом мы живем на Икше в одном дачном кооперативе. Дом большой, четырехэтажный. Перед ним поле, за ним водохранилище, а на другом берегу — деревня, овраг, косогор, крики петухов. По каналу ходят белые пароходы и серые баржи. По негласной договоренности жителей нашего дома никто не гуляет по полю, чтобы, выйдя на балкон, не терять чувство покоя, единения с природой.

Каждое утро Иннокентий Михайлович появляется после купания на нашем поле, которое в первый год было все усеяно белыми ромашками, и что-то копает в середине вместе со своей женой Суламифью Ми-



«ДЕТИ СОЛНЦА». Протасов и Елена. В очень насыщенную пору пришлось мне начинать работать в роли Протасова. Многое стало понятно, к сожалению, уже к концу работы. И тем не менее, думаю о хорошем результате, так как вокруг меня были такие прекрасные мастера человековедения, как Алла Демидова, Наташа Гундарева, Женя Симонова, Саша Лазарев, Петр Щербаков, Елена Цыплакова и другие. (Комментарий к снимку И. Смоктуновского.)

хайловной. Затаившись на своих балконах, все молча и с подозрением за этим наблюдали. К концу лета посередине ромашкового поля образовалась клумба с довольно-таки чахлыми по первому году цветами. Подозрение обратилось в недовольство — разразился скандал, кто-то прозвал эту клумбу железнодорожной клумбой имени Смоктуновского; драматурги кричали, что хотят видеть дикую природу; критики между собой обсуждали: «Ох, уж эти актерские замашки, обязательно на виду у всех, в центре поля...» На общем собрании кооператива постановили: на лугу ничего не копать, цветов не сажать, по полю не ходить. На следующий день Иннокентий Михайлович в неизменных своих стареньких шортах, в полинявшей на солнце рубашке, с полотенцем через плечо после купания невозмутимо поливал свою клумбу.

Люди в нашем доме все же в основном интеллигентные — второй раз собрания не было...

Неожиданно в центре клумбы стало что-то быстро расти, я со страхом жду — уж не дерево ли? Оно нарушило бы горизонтальную гармонию нашего пейзажа. Нет — подсолнух!

Я болею, сижу в кресле на балконе и теоретизирую: вот так же на однообразном ромашковом поле нашей актерской братии вырастает подсолнух — почти ромашка, но большая и по другому окрашенная — Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Он, как этот подсолнух, некоторых раздражает — мой приятель, художник, приезжая к нам в гости и любуясь нашим пейзажем, всегда закрывал рукой этот подсолнух. Но как бы без этого подсолнуха было скучно и однообразно! Моя теория художнику постепенно стала нравиться, и он написал портрет Иннокентия Михайловича, с глазами врубелевского Пана, стоящего посреди ромашкового поля, в шортах, с полотенцем через плечо и с лейкой в руке, а рядом, вровень с ним — подсолнух...

Наступила зима. Я живу в городе. Однажды — телефонный звонок со студии «Союзмультфильм», просят озвучить картину. Отказываясь от многих художественных фильмов, отказываюсь и от мультфильма... Меня продолжают уговаривать: «Малоизвестные переводы Ахматовой». Я, уже с интересом: «А кто еще занят?» — «Иннокентий Михайлович Смоктуновский». Моментально соглашаюсь. Приезжаю на студию. Иннокентий Михайлович только что закончил свою часть работы и, укладывая домашние тапочки в портфель (озвучивает, чтобы было удобно стоять, в домашних тапочках, а я-то всегда гадала, что же актеры носят в своих больших портфелях), говорит мне какие-то комплименты по поводу увиденного спектакля и добавляет, что, мол, жаль — видимся редко. «А я вас, Иннокентий Михайлович, целое лето с балкона наблюдала, как вы выращивали свой подсолнух, а мой знакомый художник всегда заслонял его рукой, глядя на канал». — «Боже мой, Алла, почему же вы мне об этом раньше не сказали? Какой стыд! Так вот и заслонял рукой?» «Да, да, Иннокентий Михайлович, но я его убедила написать ваш портрет рядом с этим подсолнухом, потому что на однообразном фоне нашей актерской братии...» — излагаю ему всю мою «теорию». У него светлеют глаза и — совсем уже по-детски: «Как, как вы сказали, Алла? На однообразном фоне... та же ромашка, только большая... всех раздражает... Какой прекрасный образ! Какой прекрасный и точный образ! Хорошо, Алла, в следующем году я посажу два подсолнуха — будем вместе раздражать...»

На следующий год ромашки не уродились. Все поле было в красном клевере, а посередине этого красного моря цвел огромный красный мак...

На третье лето — не было ни ромашек, ни клевера, ни... самого Иннокентия Михайловича. Поле было похоже на пустырь, покрытый какими-то белесыми цветочками. А в центре разросшейся клумбы цвела большая красивая белая лилия!

Цветы сажала Суламифь Михайловна Смоктуновская.

Я с нетерпением жду приближения следующего лета...

Судьбы и имена

Константин Щербаков

В течение нескольких лет режиссер Людмила Станукинас снимала фильмы о людях искусства, последняя ее работа этого цикла — документальная лента «Вадик Репин». Речь идет о юном скрипаче из Новосибирска, победителе Международного конкурса в Люблине, мальчике, наделенном, судя по всему, уникальным талантом.

Вундеркинд! Слово, которое просится на язык, когда перед началом картины вы знакомитесь с «выходными данными», и которое после просмотра кажется неточным, фальшивым. Здесь я позволю себе небольшое отступление.

Запечатлеть на документальном экране яркую творческую индивидуальность, в особенности широко известную — задача сложнейшая, хотя, казалось бы, она сама, индивидуальность, счастливо «работает» на создателей фильма. Но если вдуматься, если поставить себя на место документалистов, не желающих удовлетворяться первым слоем, — получается, что, скорее, она «работает» против, создавая явственное и определенное «сопротивление материала». В самом деле, перед нами лицо, знакомое по сцене, по кино- и телеэкрану, — можно показать эффектные отрывки, «прорезать» их парой интервью с самим героем, с его коллегами — и дело с концом. И все, в общем, будет нормально, популярность сработает. Только вот что добавит такой документальный портрет к уже известному ранее, к тому, что мы знаем о мастере благодаря ему самому, независимо от документалистов, пытающихся его запечатлеть? А надо что-то добавить, и что-то существенное. Иначе зачем смотреть коротенький документальный фильм, к примеру, о Евгении Лебедеве? Лучше посмотреть игровые фильмы с его участием...

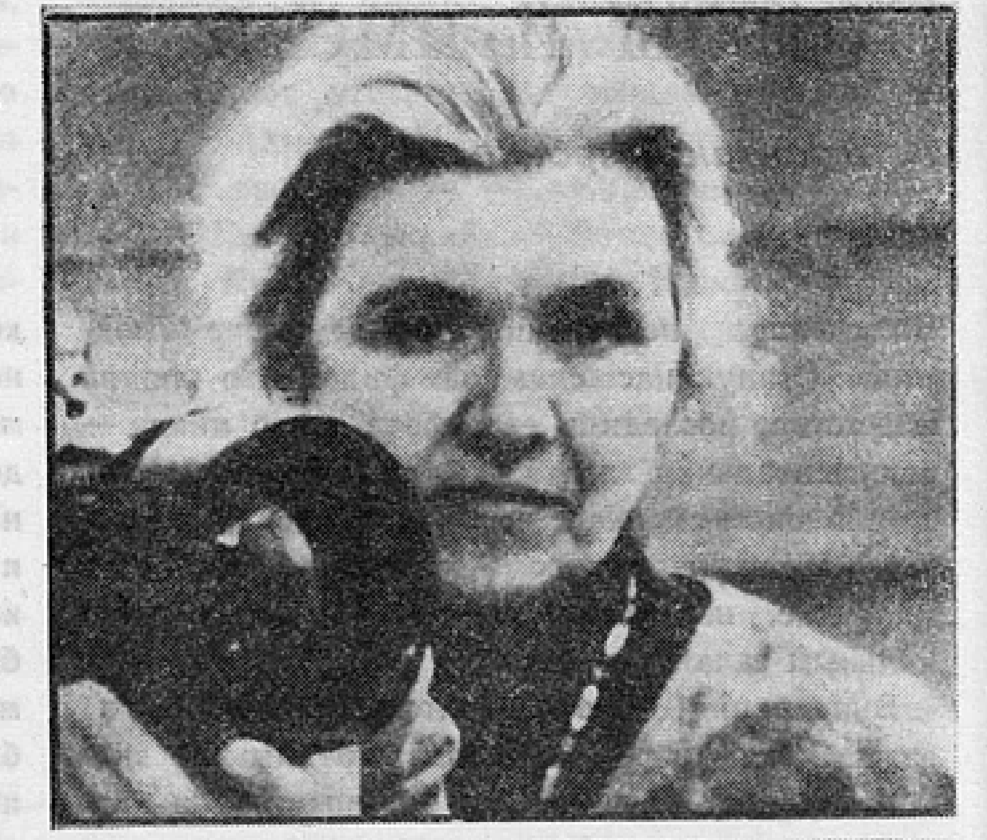
Тогда, значит, что же — внесценическая жизнь мастера, «тайны кулис»? Заманчиво, конечно, но, знаете ли, небезопасно. Вышеназванные «тайны», при всей своей манкости, могут оказаться мельче, суетнее личности художника, даже будучи органической ее принадлежностью. По главному счету искусства и личности — мельче и суетнее. И фильм исказит облик мастера. Окажется на руку любителям маленьких сенсаций из жизни знаменитостей. Тончайшая мера нужна, и отбор, и скрупулезная выверенность соединения всем видимой и «закулисной» сторон в построении сюжета документальной ленты на подобную тему. Такой монтаж напоминаний о знаменитых ролях с эпизодами их подготовки или жизненными моментами, вовсе, казалось бы, к ролям отношения не имеющими, плодотворен тогда, когда понимаешь, в каких сложных, подчас прихотливых отношениях находятся эти роли с личностью их создателя. Как они на него влияют. И чего они ему стоят. А иначе, если не сплетено все, не взаимообусловлено, — ну, что ж, пожалуйста: артист в лесу с ружьем или грибы собирает. Видите, как занятно, — Гамлет и лукошко с маслятами. Или актриса с сыном — ой, какой, оказывается, уже взрослый, постойте, постойте, сколько ему? Пятнадцать? Значит, ей уже как минимум... Ну и что? Да ничего, в сущности...

Я начал с фильма о Вадике Репине, который еще не столь популярен, чтобы его узнавали на улицах, однако сказанное имеет отношение и к этой работе Л. Станукинас. Мы не знаем Вадика, но наши представления о детях-вундеркиндах, какими они должны быть, не менее определенны и стойки, чем об известных артистах. И мы, даже не отдавая себе отчета, ждем подтверждения этих представлений. И экран может их подтвердить, а может и просто «подыграть» тому образу знаменитого артиста, который уже сложился в нашем сознании.

Людмила Станукинас на съемках.

Вверху (слева направо): «ВАДИК РЕПИН», «СВОИ СОВСЕМ ОСОБЫЕ СТИХИ...»

Внизу (слева направо): «ЛЕБЕДЕВ КРУПНЫМ ПЛАНОМ», «АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ».











Расхожее представление о мальчике-вундеркинде Л. Станукинас и автор сценария Е. Головкин разбивают с первых же кадров. Здесь, конечно, реальная жизнь в лице героя, Вадика Репина, счастливо пошла навстречу авторам ленты. Он — «антивундеркинд» уже по внешнему облику своему. Надо как? Мальчик в очках с бледным худым лицом, сжимающий дорогую и священную скрипку в нервных руках. Да нет, ничуть не бывало. Веселый, полный, круглолицый, улыбающийся — очень знакомый и симпатичный человеческий тип. Такие мальчишки ассоциируются с какими угодно увлечениями, только не с музыкальными. Снежки швырять, носиться по полю — это да, он вот и швыряет, и носится. Или, к примеру, настольный хоккей, такое невозвышенное увлечение — Вадик играет сосредоточенно и азартно, а камера фиксирует эти безошибочно выбранные детали. Музыка? И мы видим, как самозабвенно наигрывает Вадик на рояле свою импровизацию — что-то бойкое, ритмичное. И еще любопытно — едва заметными штрихами переданы взаимоотношения юного музыканта с главным своим инструментом — скрипкой. Как он ее берет, как держит, как носит. Не божество, не что-то священно-трепетное для него скрипка: с нею, с ее помощью он р а б о т а е т.

А как же он работает, этот совершенно нормальный мальчишка, каких, казалось бы, много? Хочется сказать: как маленький мастеровой. Замечания педагога, даже весьма резкие, он выслушивает внешне спокойно — никакой нервозности не видно, недетского напряжения, подспудных драм, разрешающихся актом высокого творчества. Просто скрипач повторяет неудавшуюся музыкальную фразу еще и еще, доводя ее до максимально возможного совершенства. И постепенно, ненавязчиво, но твердо направляемые авторами, вы начинаете понимать, что вам показывают не просто уникально одаренного мальчика — вам показывают х а р а к т е р дарования, этому и только этому человеку присущий.

Дарования очень полнокровного, жизнерадостного — высший взлет его являет исполнение Репиным «Кампанеллы» Никколо Паганини. Здесь — вдохновение, воплотившееся в руках, в поразительных пальцах виртуоза. Перед нами талант действительно редкостный, но талант, бытие которого немыслимо вне нормальных, обыденных, общезнакомых житейских проявлений. Никакой отрешенности, ни капельки «не от мира сего». От сего мира! И именно он, во всем своем бесконечном многообразии,— питательная основа, почва, единственно способная обеспечить творчество. Картинки быта даны не для «утепления», не для того, чтобы показать: вот, мол, и артистам, художественным дарованиям, нужен отдых, и ничто человеческое им не чуждо. В самом деле, проникнув во внутренний мир героя, Л. Станукинас сумела подвести нас к мысли, что именно это — «ничто человеческое не чуждо» — и есть глубинная с у т ь таланта ее героя, Вадика Репина.

Режиссер угадала эту суть, причем угадала в зародыше, в совершенно детских проявлениях — ведь что ни говорите, а «герою», «таланту» пока еще двенадцать лет. Вундеркинду... Сумел ли я показать, почему столь неуместным кажется после просмотра картины это слово, заключающее в себе представление о фигуре замкнутой, исступленно сосредоточенной на чем-то одном, избранном?

Мне кажется, работа режиссера Л. Станукинас в этом фильме была чем-то сродни работе Захара Брона, педагога и наставника Вадика Репина. Именно ему была вверена эта ответственность: уловить суть дарования ученика и сделать все возможное, чтобы освободить ее, раскрепостить, отшлифовать и развить. Неверно понятая суть повлекла бы за собой и методы обучения, воспитания неверные — и кто знает, была ли бы тогда победа на Международном конкурсе в Люблине. И был ли бы повод снимать такой фильм, добираться до корней таланта, если бы еще прежде педагогом он не был осмыслен и понят.

Мне кажется, Захару Брону уделено на экране несколько меньше места, чем следовало по логике этого фильма. Характер дан штрихами точными, но слишком скупыми, не развернут, как был развернут, например, характер Вячеслава Лейкина, руководителя детского литературного объединения при газете «Ленинские искры», которому был посвящен







«И КАЖДЫЙ ВЕЧЕР В ЧАС НАЗНАЧЕННЫЙ...», «ДИРИЖИРУЕТ ЮРИЙ ТЕМИРКАНОВ», «ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ»

фильм «Свои, совсем особые стихи...», созданный Л. Станукинас по сценарию П. Когана. Мне уже доводилось писать об этой картине на страницах «Искусства кино», однако в связи с лентой «Вадик Репин» о ней нельзя не вспомнить. Там тоже были показаны дети, вступившие на художественную, в данном случае поэтическую, стезю, — дети, иным из которых, быть может, уготовлена судьба настоящих поэтов, а другим этого не дано, зато безусловно дано сформироваться в умных, вдумчивых, благородных читателей. Но как различить их — «читателей» и «писателей», если всем им от семи до одиннадцати лет? Как сориентироваться в этом перекрестье сосредоточенных, внимательных, ожидающих детских глаз? А различить, сориентироваться ему, Вячеславу Лейкину, настоятельно необходимо, ибо от того, как он этих ребят направит, насколько верное создаст у них представление об их художественных возможностях, во многом зависит будущее каждого из участников литературного объединения. А ведь надо еще, угадав в мальчишке дарование, не дать ему зазнаться, а поняв, что «божьей искры» нет, — не ущемить, не обидеть...

Вот этой работой и занят в фильме Вячеслав Лейкин, и происходит она, самый захватывающий процесс ее, прямо на наших глазах. В показе Захара Брона этого вот экранного процесса, пожалуй, несколько не хватает. А атмосфера в обеих лентах — я имею в виду «Вадика Репина» и «Свои, совсем особые стихи...» — схожая. Никакой отрешенности, витания в заоблачных высях, как бы отчасти предполагаемого самим предметом, тонкой материей разговора. Творчество юных героев, каковы они есть в жизни и какими представлены на экране, поэтическое творчество или музыкальное, обусловлено каждодневной реальностью, питается ею, в ней находит поддержку и силу.

В фильме о Вадике Репине мы видим и родителей его, Галину Георгиевну и Виктора Антоновича. Они озабочены, они волнуются за своего сына — особенно, конечно, мать, расплакавшаяся от счастья на триумфальном концерте. Но нет в них, совершенно нет то-

го «музыкально-элитарного» налета, который так часто отличает родителей одаренных детей, сообщая манере их поведения оттенок несколько курьезный, да и любимое чадо ставя в чуть-чуть ложное положение. Нет, Галина Георгиевна и Виктор Антонович — родители своего сына, это в их семье он вырос таким, каким вырос, — вот что подчеркивает фильм, передав как бы самый климат, жизнеощущение дома.

В финале триумфальный концерт позади, а «виновник торжества» увлеченно и сосредоточенно бросает камешки, перелезает через перила мостика в Павловском парке. Триумфы триумфами, а он такой, какой есть, и, быть может, это вот, детское, останется в нем надолго, став существенным и необходимым элементом будущей работы в искусстве.

Евгений Лебедев в фильме Л. Станукинас — зрелый мастер сцены. Однако всю ленту «Лебедев крупным планом» пронизывает ощущение непосредственности, которую можно было бы назвать детской, если бы она не была основой поразительной, захватывающей художественной интуиции выдающегося мастера. А быть может, ее все-таки не грех так назвать? Автор сценария Александр Володин, которому самому не занимать непосредственности, свежести восприятия мира, вместе с режиссером верно почувствовал эту особенность личности Лебедева. И не случайно, наверное, из всего вечера, имевшего быть по поводу шестидесятилетия Лебедева, — вечера, где высоких, добрых слов было произнесено, конечно, достаточно, для фильма было выбрано приветствие актеров-кукольников, которые дергали за ниточки своих уморительно смешных питомцев, пели детскими голосами и называли юбиляра трогательно и ласково — дядя Женя. А сам «дядя Женя» стоял в строгом вечернем костюме, под густыми бровями смеялись его озорные глаза, и все, что в данный момент происходило на сцене, похоже, ему чрезвычайно нравилось...

Лебедев... Конечно, двадцатиминутный фильм не исчерпал этого блистательного и сложного явления нашего искусства. Но к тому, что знали о мастере даже искушенные театральные люди, он, мне кажется, нечто добавил. В том, как показывает Лебедев Бабу-Ягу из сказки «Аленький цветочек», поражает изысканная, изощренная техника. Но и вот еще что поражает, радует, приковывает внимание — непосредственность, непредсказуемость реакций артиста, порождающая столь же непосредственные и непредсказуемые реакции публики. А его Холстомер в спектакле БДТ «История лошади»? Разве Холстомер без этого получился бы? Разве удалось бы артисту с такой пронзительной человечностью, так изнутри поведать нам историю лошади, не живи в его душе эта прекрасная первозданность восприятия мира? А неистовая искренность старика Бессеменова, рождающая отзвук сочувствия, жалости и ставшая главным открытием, сущностью новой трактовки горьковских «Мещан» в знаменитом спектакле Г. Товстоногова? Искренность и почти детская незащищенность — ведь это тоже оттуда... Не иллюстрациями проходят в картине отрывки из «Мещан» и «Истории лошади». В общей композиции фильма они обретают некое новое измерение, новый, предусмотренный авторами смысл. Так же, как кадры, показывающие фрагменты репетиционной работы над брехтовской «Карьерой Артуро Уи», — здесь как раз доведенная до жуткого гротеска антинепосредственность, антиискренность.

Георгий Товстоногов говорит в фильме о том, как трудно ему работать с Лебедевым, как много приходится спорить и как именно из этих споров, из столкновения мнений высекается искра художественной истины.

Слова о том, что с Алисой Фрейндлих трудно работать, в картине о ней, кажется, не произносятся, но это и без прямых высказываний ясно. Лейтмотивом ленты (сценарий П. Когана и В. Дьяконова) проходят репетиции «Вишневого сада» в ленинградском Театре имени Ленсовета — спектакля, который я не видел, но который, судя по всему, художественным событием не стал. Однако разве можно предсказать результат работы художника? И разве не бывает так, что радость и вдохновение, обретаемые в процессе работы, оказываются больше и выше итогов ее? В фильме мы видим еще и то, как нелегко

дается эта репетиционная радость, как она хрупка и зыбка, ибо возникает только в процессе сложнейшего взаимодействия индивидуальностей, их столкновения, порой противоборства. На наших глазах обаятельнейшая улыбка постановщика спектакля Игоря Владимирова вдруг сменяется гримасой жестокого неудовольствия, которую даже природная интеллигентность, мягкость не могут приглушить, скрыть. Он, в конце концов, хозяин спектакля, и разве не ясно, что он говорит, и разве так трудно профессионалу сделать, то, о чем он просит, — если, конечно, постараться, сосредоточиться, не упрямиться...

На каждый нюанс репетиций, на каждое колебание их атмосферы чутко, словно барометр, реагирует актриса, исполнительница роли Раневской. И когда в какой-то момент Фрейндлих вдруг взрывается, говорит резкости — вы видите, что это не каприз примадонны, которая может себе позволить больше других, а выражение боли художника, чувствующего, что взаимопонимание с другим художником, столь дорогое и нужное, вдруг начинает разлаживаться. Такие драмы, преодоленные и непреодоленные, — тоже принадлежность жизни артиста, без них ее не понять — и авторы фильма хотят, чтобы мы поняли, из чего она, эта жизнь, складывается. Из упорного, каторжного труда, чреватого отчаянием, когда кажется, что просвета нет и все равно ничего не выйдет. Из ни с чем не сравнимых минут вдохновения, когда утерянные было душевные контакты вновь настраиваются, возникают и приходит уверенность, что замысел прекрасен и исполним, и все будет хорошо, даже замечательно, и зрители получат спектакль, равного которому до сих пор не видели. А до премьеры — две недели, неделя, три дня... И вот — успех, цветы, поклоны, и все счастливы и любят друг друга. Или успеха нет...

В фильме «Алиса Фрейндлих» показан этот тяжкий путь в неведомое, показано мужество художника, необходимое, чтобы пройти с достоинством испытание — буднями творчества.

Будни эти составляет бесчисленное множество обязательств, обстоятельств, необходимостей. Все знают, что художник не может существовать вне общения со зрителями — не только сценического, но и житейского. Встречи артистов на предприятиях, их беседы с широкой аудиторией стали у нас привычными. Выработались, увы, и штампы этих общений, когда чуть снисходительный, чуть усталый или, напротив, неестественно бодрый кумир делится с зачарованной публикой своими раздумьями и планами. Автору этих строк тоже приходилось наблюдать подобные встречи, и неловко порой бывало — будто каждый из присутствующих знал утвержденную ему роль и добросовестно ее исполнял. В картине Людмилы Станукинас Алиса Фрейндлих встречается с работницами фирмы «Светлана», и тут нам открывается еще одна драгоценная черта ее личности. Она не играет, не создает свой образ более или менее искусно, как иные из ее коллег, — образ, кажущийся им наиболее эффектным и выгодным. Отвечая на вопросы, рассказывая, импровизируя, она всегда остается собой. Такой, какова на сцене. Или в семье.

В фильме о Евгении Лебедеве было мало «домашнего», нам предлагали иной ключ к пониманию личности артиста, более «театральный», что ли, более профессиональный. В фильме о Фрейндлих больше личного, «внесценического», однако мера и такт соблюдены скрупулезно, и все, что показывается, подчинено общему замыслу, сверхзадаче ленты. Вот день рождения дочери, к примеру, и хлопоты, с таким знаменательным событием связанные. Это и само по себе, вне всякого контекста, мило и славно, но Л. Станукинас важен именно контекст и то, каким образом кадры домашнего праздника в него вписываются, с ним монтируются. А вписываются они таким образом, что и здесь популярная актриса равна самой себе, как на репетициях, как на спектакле, как на встрече с работницами фирмы «Светлана».

А потом — снова Фрейндлих на сцене. Одна роль, другая, третья... И все та же раскованность, та же естественность и тот же изящный, выверенный, непринужденный артистизм. Дается это талантом, который, как известно, от природы, и тяжким, не знающим поблажек трудом. И вот этой способностью

быть собой, сохранять индивидуальность в любых обстоятельствах, нисколечко ни к кому не подлаживаясь — ни к детям, ни к взрослым, ни к коллегам, с которыми встречаешься каждый день, ни к малознакомым людям. Это нелегко, согласитесь. Ведь речь идет не о том, чтобы приспособиться, сломать себя на потребу кому-то, избави бог. Речь идет о легких и тонких переменах, подчас неуловимых даже для нас самих, — переменах, которые происходят с нами при встречах с разными обстоятельствами и разными собеседниками. Может, иногда так даже удобнее, лучше. Абсолютная естественность и абсолютное постоянство проявления личности — свойство немногих. А у артиста оно должно быть еще соединено со способностью к внутренней трансформации, умением жить жизнью других людей, своих героев. Это и вовсе уж редкое сочетание далеко не всем актерам присуще, даже хорошим. Кинорассказ об Алисе Фрейндлих показывает, как такое сочетание, уже сложившееся, сформировавшееся, отстаивает и защищает себя.

Важное качество документалиста, работающего над картинами о процессе творчества, о людях искусства, — уловить момент когда его герой, индивидуальность прихотливая, художническая, обнаруживает себя с наибольшей полнотой, в наибольшей мере. Фильм «И каждый вечер в час назначенный...» (авторы сценария П. Коган и Т. Янсон, режиссеры Л. Станукинас и В. Дьяконов) — о Ленинградском академическом театре оперы и балета имени Кирова. Лента выпускалась в связи с празднованием 200-летия прославленной сцены, и это, конечно, налагало на авторов совершенно определенные обязательства. Надо было вспомнить историю театра, сказать хотя бы коротко о мастерах разных поколений, дать представление о богатстве и разнообразии репертуара, принципах его формирования... Создатели ленты с этой задачей справились. Думаю, они справились бы с ней менее успешно, если бы, представляя общий план, отдавая должное всем достойным, пренебрегли бы штрихами как будто частными, необязательными, однако для полноты картины, как оказывается, совершенно необходимыми.

Перед последним актом балета «Дон-Кихот» Татьяна Терехова, исполнительница партии Китри, повредила ногу — этот драматический момент был зафиксирован камерой и органически вошел в сюжет юбилейного фильма. Потому что через ситуацию неожиданную, непредвиденную, нарушившую размеренность, четкий порядок, удалось показать самоотверженность, мужество артистки, ее спокойную твердость и понимание своего рабочего долга в обстоятельствах чрезвычайных. И еще — общее товарищество, готовность к взаимовыручке, когда тот, от кого что-то зависело, сделал все, что в его силах, чтобы спектакль завершился. А тот, от кого не зависело ничего, просто «болел» за Терехову, выражал, как мог, свою поддержку, солидарность, участие.

...Потом Татьяна Терехова полгода не могла выступать на сцене. Но свой профессиональный долг она исполнила.

Или проход Юрия Темирканова сразу после премьеры спектакля «Евгений Онегин», где он выступил не только в привычном качестве дирижера, но и дебютировал как режиссер-постановщик. Позади мучительная, нервная, рискованная работа, а сейчас, только что, зрительный зал взорвался овациями. Успех. Конечно, успех! А Темирканов идет, идет, идет бесконечными коридорами театра, и в его легком, стремительном шествии, почти беге, запечатленном операторами В. Дьяконовым и Н. Волковым,— все торжество, ликование мастера, который вроде бы и привык к победам, но от этого нынешняя не утрачивает вкуса первозданности, новизны, не становится менее сладостной...

О Юрии Темирканове Л. Станукинас сняла отдельный фильм. Мы видим его радостным и сердитым, видим дома, в горной Кабарде, и за дирижерским пультом, на репетициях Второй симфонии Малера. Наблюдаем мастера умиротворенным, успокоенным — это он беседует с земляками. А вот он собранный, сжатый, словно бы ощетинившийся, и безжалостные слова падают в оркестровую яму: до концерта всего один день, а музыканты не стараются, не могут его понять...

А потом, через годы, в фильм о Мариинке Станукинас включит короткий, но прекрасный

синхрон Темирканова о самой главной цели дирижера — добиться чувства ансамбля в оркестре. Но главное, самое главное в этом синхроне, как он завершается. «Добиться ансамбля от ста музыкантов очень трудно,— говорит Темирканов. — У каждого своя жизнь, радости, заботы... И в конечном счете это важнее».

И опять-таки перед нами в самых разных проявлениях предстает единая, нелегкая в общении, противоречивая и цельная личность — личность художника и человека. В этой прекрасной, благородной и мудрой реплике: «В конечном счете это важнее», в незащищенной улыбке, которая время от времени вдруг освещает его лицо... И улыбка Вадика Репина вспомнится. Есть что-то общее в этих улыбках, как есть, наверное, что-то общее во всех, самых диаметрально разных художниках. То, хотя бы, что они — художники, в этом их избранность, их особость. А горы Кабарды, проплывающие на экране под музыку Малера, — они словно напоминают о значительности, незаурядности изображаемого, оттеняют объем и масштаб. Может быть, прямолинейно оттеняют и напоминают? Но, в конце концов, выдающийся дирижер рос среди этих гор, они такая же принадлежность его жизни, как музыка...

Несколько иначе в серии обозреваемых документальных портретов Л. Станукинас предстает фильм «Илья Эренбург» (автор сценария Б. Добродеев). В других лентах — эпизоды, фрагменты биографий, хотя и представляющие, конечно, основные, определяющие черты героев. Здесь — вся биография писателя, прожившего сложную, разнообразную жизнь, искавшего, ошибавшегося, преодолевавшего ошибки — и в грозный для Родины, для народа час ставшего одним из самых чутких выразителей его настроений и устремлений. Звучат с экрана слова Эренбурга: «В ту пору некоторые писатели создали свои лучшие романы, повести, поэмы. А что у меня осталось от тех лет? Тысячи статей, которые теперь сможет прочитать только добросовестный историк». Эренбург писал и стихи, и повести, и романы, сделавшие его серьезным, крупным писателем. Но моменты высшего единения с людьми, с соотечественниками — это статьи военных лет. Бесконечно разнообразны писательские судьбы. Фильм — о том, что свою Илья Эренбург не променял бы ни на какую другую.

Они очень разные — Эренбург-юноша и Эренбург — маститый литератор на склоне жизни. И между этими точками — столкновения с полицией, арест, эмиграция, встреча с Лениным, первые пятилетки, Испания. Великая Отечественная, послевоенное движение сторонников мира. Звучит голос мудрого Ростислава Плятта, которому доверены в фильме раздумья писателя. И вместе с этим текстом, с этим голосом экран заполняется гулом времени, гулом десятилетий, которые прошли через душу, через сознание художника, свидетелем и участником которых он был неизменно.

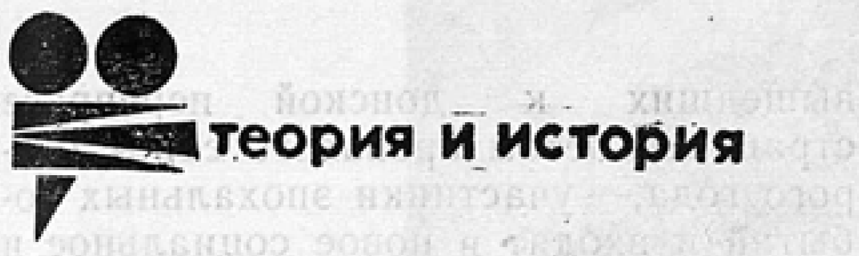
...Работа кинопублициста многопланова, пестра. Сегодня — то, завтра — другое. Сталевар, артист, ученый, механизатор, библиотекарь, школьник — хроникер получает задание запечатлеть каждого из них тогда, когда это диктует производственная необходимость студии. Ты — частица ее и не имеешь права пренебрегать ее заботами и интересами. В этих условиях возможность выбора темы, проявления личной творческой заинтересованности предоставляется документалисту далеко не всегда. Такова специфика труда хроникера, и в подобной будто бы разбросанности есть своя притягательность. И тем более весьма знаменательно, когда в таком море впечатлений, встреч, лиц, судеб обозначается направленность и устремленность публицистов экрана. Они проявляют необыденное упорство, свойственное художнику, который хочет поведать *своему* зрителю о *своем*.

Здесь шла речь о картинах, которые роднит не только тема, но и единство взгляда на жизнь. И отношение к жизни экранных героев. О картинах, которые выстраиваются, складываются в некий цикл. В фильмах Людмилы Станукинас люди литературы и искусства существуют не на пьедесталах, а в гуще жизни. Этим они интересны, значительны, неповторимы. Здесь имена адекватны судьбам. Именно так они увидены и осмыслены экраном.







Произведения
М. А. Шолохова
на советском экране:
постижение эпоса

Издано
о кинематографе
Авторы рецензий
на книги:
М. Власов,
Л. Мельвиль,
Ю. Хомякова

М. А. Шолохов

К 80-летию со дня рождения Михаила Шолохова

«Эпические ветры современности»

Е. Левин

> Я жил и живу среди моих героев. Мне не нужно было собирать материал, потому что он был под рукой...
>
> *М. Шолохов*

Не правда ли, когда мы вспоминаем фильмы, поставленные по романам и рассказам Михаила Александровича Шолохова, то общие определения — «эпос революционной борьбы», «народно-героическая драма», — приходят потом. А что оживает в памяти сразу же? Конечно, лица! Шолоховские персонажи, что обрели на экране вторую жизнь.

Какое разнообразие типов, какое богатство характеров! Их много, а ни один не забывается, не заслоняется другими, не оттесняется на второй план. Второй план? Его здесь вообще нет! Все крупно, объемно, первостепенно в шолоховском экранном мире: здесь особое образное пространство, в нем нет периферии: в нем все — центр, как это и свойственно эпосу.

И, по законам эпоса, герои разных произведений, жившие и в одно, и в разные времена, оказываются художественными родственниками, среди них нет случайных, посторонних людей с частными судьбами, с биографиями изолированными, замкнутыми в малом кругу дома, семьи, службы. Персонажи «Донских рассказов», пробужденные революцией к борьбе и к сознательной жизни, Григорий Мелехов, Аксинья, Кошевой, Штокман, Давыдов, Нагульнов, Разметнов, Варюха, дед Щукарь, Андрей Соколов, Ванятка, двадцать семь бойцов, вышедших к донской переправе страшным летом кровавого сорок второго года,— участники эпохальных событий и входят в новое социальное и нравственно-психологическое единство, возможное только в эпосе, ибо перед нами — всенародная общность в годины крайних испытаний, образ всеединства трудящихся как коллектива творцов истории, борцов, созидателей и мечтателей, образ единой для всех судьбы. Эти люди — те суровые нити, что связывают историю страны в одну непрерывную и неразрывную ткань, поразительную тем, что в ней не теряется, не обесцвечивается, не обезличивается ни одна из нитей.

У Александра Петровича Довженко есть замечательное выражение — «эпические ветры современности». Они, эти ветры, вольно и мощно овевающие «эпическое раздолье» шолоховского художественного мира, не могли не заполнить и пространство советского кинематографа.

Вспомним, как это начиналось.

Но все стоят перед глазами шолоховские экранные герои!

Нет, об истории чуть позже. А сейчас хочется услышать голоса тех — хотя бы некоторых из них,—кто воплотил на экране бессмертные образы шолоховской прозы.

Евгений Матвеев:

«В книге («Поднятая целина». — *Е. Л.*), в самой ее словесной плоти я ощутил кровно близкую мне систему чувствований, и впервые испытанное чувство узнавания с в о е г о в искус-



«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА». Нагульнов — Е. Матвеев

стве потрясло меня до глубины души».

Петр Глебов:

«Шолоховской прозе я обязан своими самыми сильными читательскими потрясениями, самыми глубокими творческими переживаниями».

Петр Чернов:

«Скольких актеров и режиссеров по-новому открыла нам литература Шолохова, сколько художников проверяет и совершенствует себя, погружаясь в шолоховский мир».

Евгений Леонов:

«Встреча с героями Шолохова всегда радостна. Но дело не только в этом. Впервые мне, актеру в основном комедийному, довелось сыграть роль трагедийного плана. Правда, у Шолохова трагедия, юмор, улыбка всегда рядом. Передо мной стояла трудная задача — раскрыть душу темного, огрубевшего, даже замкнутого человека и показать, сколько в нем нежности, нерастраченного тепла».

Сергей Бондарчук:

«Фильм «Судьба человека» был для меня не просто режиссерским дебютом, а настоящей школой художественного постижения народной жизни».

Вот, пожалуй, самая емкая и широкая формула, охватывающая все то, что говорили о своей работе в шолоховском кинематографе названные актеры и режиссеры,— а цитировать можно было бы и высказывания А. Абрикосова, Э. Цесарской, В. Фетина, М. Глузского, Э. Быстрицкой и многих, многих других. Новое постижение народной жизни и себя в ней, более глубокое проникновение в суть, в глубину, в подоснову исторического процесса, в его стихию и в его разум, в его огромность, бесконечность, неоглядность, неисчерпаемость и в его

кровное родство со всеми и с каждым — вот что дает экрану и зрителям шолоховский эпос тогда, когда экран в него погружается.

Вспомним же, как это постижение начиналось.

Год 1928-й. Опубликованы и сразу вызвали жаркие споры две книги «Тихого Дона». Имя двадцатитрехлетнего писателя становится широко известным. Позже, когда роман будет опубликован полностью, литературовед напишет, что после «Тихого Дона» все произведения о гражданской войне кажутся обмелевшими, и не только о ней. Но и первые две книги поразили глубиной, полноводностью, широким и вместе бурным, стремительным течением. Было ясно, что рождается новая эпическая форма, что вызревает, складывается на глазах новаторская народно-героическая драма, в центре которой два героя — революционный народ и протагонист, отмеченный всеми противоречиями и конфликтами времени.

Казалось бы, вот редкий дар судьбы нашим режиссерам-эпикам! Ведь лучшего материала для развития киноэпических жанров не найти. Однако у Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко — свои планы, свои внутренние задачи, у каждого из них — своя дорога, и ни одна из них к донским степям не свернула. За экранизацию первой книги «Тихого Дона» берутся в 1930 году режиссеры, как тогда было принято говорить, бытового плана — О. Преображенская и И. Правов. Незадолго перед тем известность им принесла картина «Бабы рязанские» — о жизни деревни. Новая работа рассматривалась в том же тематическом русле.

Режиссеров привлекло главным образом и прежде всего небывалое жизненное богатство романа, напряженная конфликтность судеб и личных отношений. Паруса фильма надували не «эпические ветры»: жанровая установка была не на эпос, а на семейно-бытовую драму. Отсюда — стремление к подробному воспроизведению реальной среды, к житейской достоверности, к точности типажа и к правде характеров с их внутренней жизнью, насколько они тогда были доступны семейно-бытовому фильму. Все это, если оставаться на почве историзма и судить непредвзято, не так мало, и сбрасывать со счетов первый урок, который наше кино взяло у Шолохова, нельзя ни в коем случае. Первая книга романа была прочитана экраном лишь на уровне фабулы, но прочитана внимательно, вдумчиво, с огромным уважением и пониманием того, что речь идет о незаурядном литературном произведении, которое не терпит легковесного и потребительского отношения. О. Преображенская и И. Правов не принадлежали к режиссерам-новаторам, но и холодными ремесленниками они, к счастью, не были: честные художники, одаренные профессионалы, они в меру сил старались изобразить жизнь донской станицы так, чтобы шолоховские герои получились выпуклыми, крупными, яркими, вызывающими не только интерес, но любовь и восхищение. Однако в жанровых рамках фильма, в границах отобранного материала и, главное, в принципе экранизации, который в основе своей все же оставался принципом иллюстрирования, эта задача оказалась неразрешимой: шолоховский эпос, как и всякий эпос, неделим на быт и бытие, он требует особого кинематографического пространства-времени, и только в эпическом экранном хронотопе герои «Тихого Дона» могут распрямиться во весь рост.

Но первопроходческий опыт О. Преображенской и И. Правова показал, что и без быта здесь не обойтись, что вне конкретно-исторической реально-



«ДОНСКАЯ ПОВЕСТЬ». Чубуков — Б. Новиков, Яков Шибалок — Е. Леонов

сти невозможно воссоздать бытие — всемирно-историческое содержание, внутренний смысл событий, эпохальное наполнение человеческих судеб, личных отношений и «сцен частной жизни». Будущие киноинтерпретаторы шолоховских произведений могли воочию убедиться, что плотная материально-пространственная среда романа не может быть просто разжижена и процежена, чтобы дать место «эпическому раздолью»: требовался принципиально иной подход к шолоховскому повествованию, новое общее идейно-художественное кинематографическое решение, чтобы приобщиться к эпосу народной жизни на его уровне и начать его постижение экраном. Немой фильм 1931 года стал началом долгого пути. Удачи его не забылись. Среди них — выбор актеров на главные роли.

Григория Мелехова сыграл статист Малого театра Андрей Абрикосов, не имевший ровно никакого профессионального опыта. Дебют был на редкость успешным, смелость режиссеров оправдалась: выбранный по типажному признаку, А. Абрикосов оказался актером талантливым, восприимчивым и хорошо чувствующим специфику экрана. С «Тихого Дона» началась творческая биография этого замечательного актера. Роль Аксиньи была поручена — тоже огромный риск! — молодой, уже популярной, но еще неопытной актрисе Эмме Цесарской, сыгравшей в «Бабах рязанских» Василису, энергичную, смелую девушку, открыто восстающую против старого уклада жизни.

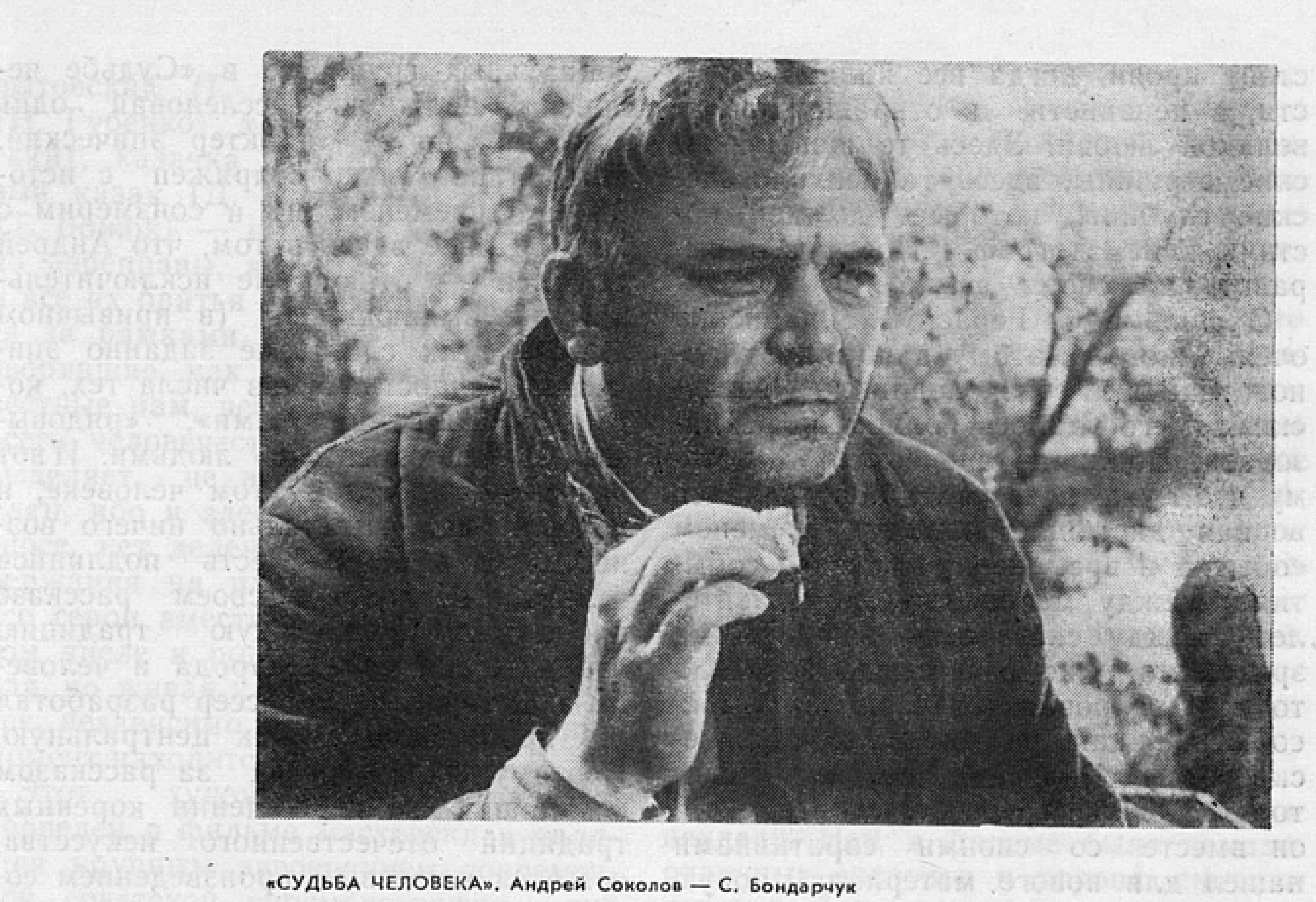
И пусть картина О. Преображенской и И. Правова не стала подлинным началом шолоховского киноэпоса, она эту задачу косвенно поставила, указала на нее — и на тот источ-

ник, который наше кино не должно оставить в стороне. В ней — завязь многих идейно-художественных проблем, решаемых интерпретаторами шолоховского творчества в кино и в театре. (К сожалению, на это обстоятельство историки кино не обращали должного внимания.)

В 1940 году вышла на экран «Поднятая целина» Юлия Райзмана. Сценарий написали М. Шолохов и С. Ермолинский, снял фильм оператор Л. Косматов, художниками были В. Егоров, М. Тиунов, В. Камский, композитором — Ю. Свиридов. Давыдова играл Б. Добронравов, Нагульнова — М. Болдуман, деда Щукаря — В. Дорофеев, Лушку — Л. Калюжная. Сильный творческий коллектив! В картине многое удалось. И главное — в ней было ощутимо дыхание эпоса, ибо режиссер понимал, что нельзя сводить роман к его фабуле, и стремился передать богатство и энергию народной жизни, неудержимый напор нового в нашем обществе, в стране, а не только в Гремячем Логе, то есть создать образ исторического времени — времени коренных преобразований самих начал, основ многовекового уклада. Советское кино к концу 30-х годов располагало галереей крупных характеров, исторически конкретных, социально определенных и психологически разработанных, в нем сложился и развивался метод социалистического реализма, классическими образцами которого в литературе были произведения Шолохова, в золотой фонд нашего экрана вошли эпические «Щорс», «Аэроград», «Мы из Кронштадта», «Богдан Хмельницкий», «Александр Невский»; все это было близко поэтике Шолохова, многократно сопряжено с ней. Однако картина Ю. Райзмана не стала вровень с названными эпическими фильмами. На ней отрицательно сказалась противоречивая тенденция тех лет — стремление создать героя монументального, лишенного не только недостатков и слабостей, исканий и сомнений, но и вообще живых, неповторимых черт. Отредактированные в этом духе Давыдов и другие персонажи «Поднятой целины» стали суше, мельче, бесцветней, конфликты приглушились, во многом лишились личностного содержания. И все же, несмотря на эти потери, эпическое начало романа жило на экране в массовых сценах, поставленных с большим мастерством, в эпизодах бескомпромиссной борьбы за новую жизнь, жило в ритме фильма, в том целостном художественном образе исторического бытия народа, который исподволь складывался в кинопроизведении, хотя и не был воплощен полностью.

Эта задача вновь встала перед советским киноискусством во второй половине 50-х годов. Среди тех, кто тогда осознал необходимость продолжить и развить эпическую традицию нашего экрана и литературы, был Сергей Герасимов. И он взялся за экранизацию «Тихого Дона». Трехсерийный фильм вышел в 1957—1958 годах. Через двадцать пять лет режиссер говорил, что Шолохов учит нас всегда и во всем занимать активную, наступательную, открыто классовую и четко партийную позицию. Именно она, подчеркивал С. Герасимов, определяет гуманистическое содержание и революционный пафос наших произведений, и вот потребность выразить это содержание и этот пафос в эпической форме породила в 50-е годы стремление воссоздать не историю частной жизни, пусть сколь угодно типичную, а развернуть «широкую панораму народного бытия с десятками отдельных и внутренне связанных судеб, дать на экране слово эпосу».

Жизнь показала, что слово это прозвучало своевременно и было услышано массовой киноаудиторией, при-



«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА». Андрей Соколов — С. Бондарчук

нявшей картину очень хорошо (огромный успех она имела и за границей). Многое из общего опыта влилось в работу С. Герасимова, многое он открыл и ввел в кинематографический обиход, доказав, что экран может тягаться с шолоховским эпосом и подниматься до его уровня. Картина сыграла большую роль в развитии советского кино, она явилась одним из тех этапных произведений, которые прокладывают новый путь в искусстве, освещают дорогу в его завтрашний день.

«Мы предлагали свое вйдение шолоховского мира,— говорил режиссер в 1982 году,— надеясь, что оно, это вйдение, не будет искаженным, приблизительным, поверхностным. Мы хотели прочесть на экране Шолохова по-шолоховски и в то же время по-своему, не отказываясь от тех прав, которые дает всякая интерпретация, но и помня всегда о накладываемых ею обязанностях. Мы имели право прочесть роман именно в 50-е годы, с высоты накопленного социального, эстетического и нравственного опыта, и мы были обязаны избежать дешевой модернизации, остаться на почве марксистско-ленинского историзма и на волнующие всех вопросы времени отвечать романом Шолохова, а не вместо него чем-то другим... Здесь столкновение по коренным вопросам — об отношении к собственности, к государству, к мироустройству. Вот это и хотелось осмыслить в фильме и воплотить, сохраняя подлинность шолоховского письма, чтобы на экране была история, рассказанная не постфактум, спокойно, на дистанции: вот смотрите, мол, как это было и чем кончилось, а история в момент ее свершения, когда еще исход борьбы никому не ясен и каждое решение

стоит крови, когда все кипит в ярости, в ненависти, в отвращении и в великой любви. Здесь те шекспировские вершины, здесь те психологические глубины, которые должен постичь кинематограф. Постичь и выразить на своем языке».

О фильме С. Герасимова написано очень много, поэтому напомним главное: замысел был подлинно эпическим, и его удалось полностью реализовать. Подлинно эпическим — потому что уже в замысле определилась верная дистанция между временем событий и временем рассказа о событиях, между материалом и сказителем, между сказителем и будущими зрителями, уже в замысле возникла точная жанровая установка на время событий как на эпохально-героическое время Большой Истории. Новаторство режиссера состояло в том, что он вместе со своими соратниками нашел для нового материала новую эпическую форму, соразмерную и подобную шолоховской, хотя эти определения, конечно, не точны, не научны; но тут есть чем заняться нашей кинотеории...

«Тихий Дон» продолжал свое победное шествие по экранам, когда появился фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека» (1959) — произведение, по-новому раскрывшее в нашем кино истоки, природу и суть русского советского характера. Именно это и было сверхзадачей режиссера и актера. Он писал: «Для Шолохова понятие истины в искусстве связано прежде всего с глубинным постижением народного характера».

Если «Тихий Дон» С. Герасимова в точном соответствии с романом изображал революцию и гражданскую войну, как, выражаясь словами В. И. Ленина, народное море, взволновавшееся до самых глубин, и давал наряду с индивидуальными характерами собирательные портреты социальных групп, то в «Судьбе человека» подробно исследован один характер, но — характер эпический. Ибо он не только сопряжен с историей, с временем, но и соизмерим с ними. Новое здесь в том, что Андрей Соколов — отнюдь не исключительная, не выдающаяся (в привычном смысле этих слов), не заданно эпическая личность: он из числа тех, кого называют «простыми», «рядовыми», «обыкновенными» людьми. И вот оказывается, что в этом человеке, в котором нет решительно ничего вознесенного в облака, есть подлинное величие. Шолохов в своем рассказе продолжил пушкинскую традицию изображения судеб народа и человека в Истории, и режиссер разработал эту проблематику как центральную. Поэтому фильм, вслед за рассказом возникший на пересечении коренных традиций отечественного искусства, остается ключевым произведением советского кино.

Здесь имеет смысл нарушить хронологию шолоховских экранизаций и сказать о фильме С. Бондарчука «Они сражались за Родину» (1975), в котором слились линии «Тихого Дона» и «Судьбы человека», дав качественно новый сплав. Во второй шолоховской экранизации С. Бондарчука развит принцип коллективного социально-психологического портрета и внутри него продолжен метод анализа отдельной человеческой судьбы, раскрытия внутреннего мира личности в период критических испытаний. Вслед за романом фильм «Они сражались за Родину» — народно-героическая драма нового типа, где в центре — борющийся и побеждающий коллектив и одновременно — каждый из тех, кто составляет это общенародное единство: Лопахин (В. Шукшин), Звягинцев (С. Бондарчук), Некрасов (Ю. Никулин), Поприщенко (И. Лапиков), Стрельцов (В. Тихонов), Ко-

пытовский (Г. Бурков), Голощеков (Н. Губенко), хирург (И. Смоктуновский), казачка (А. Степанова), старый казак (Д. Ильченко), медсестра (Т. Божок) — и все те, кто не дошел до переправы, и все их однополчане, и все их братья по оружию, оставшиеся за рамками романа и фильма, но творившие, как и экранные герои, известные нам, историю своей страны и всего человечества. Фильм никого не выделяет, не выдвигает на первый план, ибо и здесь, как в героическом эпосе, нет деления пространства и содержания на планы, нет периферии: все герои вместе и каждый из них, в том числе и родная земля, израненная, но живая и непобедимая,— в центре, независимо от того, кто в данный момент находится в кадре.

Этот художественный принцип проведен в фильме мастерски и является крупным завоеванием современной советской кинематографии, оно представляет собой творческое развитие ее эпических традиций и по своему значению выходит за рамки фильмов об Отечественной войне. Будем надеяться, что опыт народно-героической драмы, романной и экранной, окажет должное влияние на сегодняшнее кинематографическое мышление в целом. Опыт этот нашему кино жизненно необходим, какие бы тематические пласты оно ни поднимало, какие бы жанры ни разрабатывало.

А теперь вернемся в 60-е годы, когда на экраны вышло несколько фильмов по произведениям Шолохова.

В 1960—1961 годах появилась трехсерийная «Поднятая целина», поставленная Александром Ивановым по сценарию Ю. Лукина и Ф. Шахмагонова. Давыдова играл П. Чернов, Нагульнова — Е. Матвеев, Разметнова — Ф. Шмаков, Лушку — Л. Хитяева, деда Щукаря — снова В. Дорофеев, А. Абрикосов выступил в эпизодической, но очень важной роли кузнеца Ипполита Шалого. Картина была встречена и зрителями, и критиками тепло, доброжелательно. Многое в ней радовало, и прежде всего — Нагульнов в блистательном исполнении Е. Матвеева. Но и самые благонастроенные критики отмечали, что фильм не передал основного в романе — его эпичности. Сегодня отчетливо видно, что у авторов картины не было четкой установки — ни на эпос, ни на социально-психологическую драму, ни на историческую хронику... А. Иванов недостаточно смело прибегал к поэтическим, метафорическим решениям, которые подсказывал первоисточник, остужал его эмоциональность, многие сцены, в том числе и гибель Давыдова и Нагульнова, трактовал слишком бытово.

Это не значит, что авторы потерпели неудачу. Нет, в фильме было немало отличных эпизодов и хорошо сыгранных ролей — искренней похвалы заслуживают, например, П. Чернов (Давыдов) и Л. Хитяева (Лушка), — но в картине не было цельности, общего жанрово-стилевого эпического решения. Эта задача по отношению к «Поднятой целине» остается актуальной.

С конца 50-х годов кинематограф обращает внимание и на «Донские рассказы» Шолохова. Поставленные по ним короткометражные и полнометражные фильмы вызвали большой интерес. В 1958 году выходит «Пастух» И. Бабич, через два года — «Жеребенок» В. Фетина (его дипломная работа), в 1962 — «Нахаленок» Е. Карелова, еще через два года — «Донская повесть» В. Фетина, в 1965 — «Непрошеная любовь» В. Монахова, в 1971 — альманах (три новеллы) «В лазоревой степи» О. Бондарева, В. Кольцова, В. Лонского, В. Шамшурина (под художественным руководством Ефима Дзигана, посоветовавшего своим ученикам обратиться к ранней прозе Шолохова). Все эти режиссеры были тогда

молоды и по возрасту, и по профессиональному стажу, за исключением В. Монахова, но и «Непрошеная любовь» — его режиссерский дебют.

Что их привлекло в те годы к рассказам Шолохова? Явная и броская кинематографичность этой щедро изобразительной, рельефно-пластической прозы? Вряд ли. К чести создателей фильмов по «Донским рассказам», они подошли к шолоховской прозе не формально, не по-ученически, не побоялись отойти от буквы первоисточника, если это было нужно, чтобы передать его дух, воссоздать его художественный мир.

Рассказы Шолохова, вне всякого сомнения, привлекли режиссеров прежде всего высочайшей мерой правды. О красных бойцах, умиравших за будущее, говорил писатель: «Эти люди — из крепкой, нержавеющей стали. Они не жалели ни себя, ни своей жизни ради высокой идеи... Они были неподкупно тверды в этой своей благородной вере». Эти слова звучат за кадром в финале картины «В лазоревой степи».

В «Донских рассказах» много мук, много трагического, много сурово обнаженного страдания, много прекрасного, возвышенного, героического, светлого. Вот какой она была, гражданская война, вот какой ценой оплачена новая жизнь, говорит писатель. И невольно вспоминаются слова Александра Довженко, сказанные много позже, в сорок четвертом: «Не отворачивайтесь от наших страшных ям». И режиссеры не отвернулись, не стали сглаживать тяжкое, ибо Шолохов, изображая события с беспощадной правдивостью, выступает великим гуманистом и учителем новой, социалистической нравственности.

В одной рецензии на фильм «Поднятая целина» А. Иванова я прочел, что гуманизм Шолохова неоднозначен. Признаться, я не понял автора и после его пояснений. Гуманизм писателя однозначен: он — плод революционного мировоззрения, социалистического сознания, шолоховского народоведения, по меткому выражению Михаила Алексеева. Этот гуманизм освободительной борьбы, пронизывающий все творчество писателя, начиная с «Донских рассказов», не мог не привлечь режиссеров, искавших жизненный материал во всей его первозданности и необлегченной подлинности, желавших уйти от поверхностного изображения истории и современности. И, конечно, «Донские рассказы» привлекали тем, что они, с их цельными героями, сильными страстями, неизбежными и неумолимыми конфликтами, трагическими развязками, выстраданным историческим оптимизмом и внутренним масштабом — своеобразный пролог к шолоховскому эпосу.

«Говорить с читателем честно, говорить людям правду — подчас суровую, но всегда мужественную, укреплять в человеческих сердцах веру в будущее, в свою силу, способную построить это будущее, — так говорил Михаил Александрович Шолохов о призвании писателя. — Быть борцом за мир во всем мире и воспитывать своим словом таких борцов повсюду, куда это слово доходит. Объединять людей в их естественном и благородном стремлении к прогрессу. Искусство обладает могущественной силой воздействия на ум и сердце человека. Думаю, что художником имеет право называться тот, кто направляет эту силу на созидание прекрасного в душах людей, на благо человечества».

Экранное постижение шолоховского мира продолжается. Ибо он неисчерпаем. Ни одно кинематографическое прочтение не может быть окончательным, «закрывающим тему». К шолоховскому эпосу наше кино будет обращаться вновь и вновь как к живому наследию. Он — постоянный источник вдохновения для нашего искусства.



издано о кинематографе



Ю. Горячев, В. Шинкаренко. Источник силы. М., «Искусство», 1984

В активе нашей науки имеется ряд работ о партийном руководстве развитием советской кинематографии — это известные труды Н. Лебедева, Г. Болтянского, А. Гака, статьи и исследования А. Камшалова, В. Михайлова, А. Рубайло, В. Листова и некоторых других киноведов и историков. Руководящая роль партии, лично В. И. Ленина в становлении и развитии нашего кинематографа с разной степенью полноты освещена также и в опубликованных в разное время фундаментальных трудах по истории советского кино. До сих пор, однако, эти вопросы рассматривались преимущественно в историческом аспекте. Сегодня все более очевидной становится актуальность теоретического осмысления богатого опыта партийного руководства кинематографией.

Первым — и в целом успешным, перспективным — шагом в этом направлении и представляется мне рецензируемая книга. Раскрыть исторический опыт партийного руководства развитием советской кинематографии, показать, как в современных условиях, преимущественно между XXV и XXVI съездами КПСС, партия использует накопленный опыт и непрерывно его обогащает (с. 15—16) — так формулируют авторы свою главную зада-

чу. Подчеркивая, что «партийное руководство проявляется... не впрямую, а лишь опосредованно, в конечном счете — благодаря усилиям самих кинематографистов, творчески осмысляющих партийные решения» (с. 14), Ю. Горячев и В. Шинкаренко показывают, как закономерности и принципы партийного руководства формируют направление и характер кинопроцесса.

Читатель найдет в книге архивные документы о малоосвещенных в киноведческой литературе явлениях и фактах истории нашего киноискусства — таких, как Всесоюзное партийное совещание по кино 1928 года, деятельность кинокомиссии Агитпропа ЦК РКП (б) и Ассоциации Революционной кинематографии. Авторы раскрывают тему не в хронологически-описательном, а в проблемно-теоретическом плане, причем в основном на современном материале. Первая глава посвящена XXVI съезду КПСС, определившему пути движения нашего кинематографа в условиях развитого социализма. В следующих главах мы находим внимательный анализ важнейших партийных документов, конкретизирующих и углубляющих решения XXVI съезда, ссылки на опыт партийных организаций киностудий, на мероприятия Госкино СССР, на материалы состоявшихся в последние годы съездов и пленумов Союза кинематографистов СССР.

Разумеется, авторы этой сравнительно скромной по объему книги, выступающие к тому же в качестве первопроходцев в теоретическом осмыслении темы, не претендовали на ее исчерпывающее исследование. Ю. Горячев и В. Шинкаренко рассматривают лишь три наиболее важных, по их справедливому убеждению, аспекта партийного руководства кинематографом: историческую преемственность, комплексный подход и планирование, подготовку и воспитание кадров. В заключительной главе предпринята плодотворная попытка охарактеризовать в общих чертах систему партийного руководства советской кинематографией.

На страницах книги показано, как в деятельности КПСС в области кино последовательно претворяется ленинское понимание экрана, могущественнейшего средства просвещения и воспитания. Авторы книги удачно раскрывают процесс постоянного совершенствования и углубления комплексного подхода и перспективного планирования в сфере кино, подробно анализируя содержание основной резолюции Всесоюзного партийного совещания по кино (1928) и постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972).

В соответствии с ленинскими заветами ключевое значение в системе партийного руководства кинематографией имеет проблема подготовки и воспитания творческих кадров. Ю. Горячев и В. Шинкаренко не ограничиваются упоминанием этих известных положений, а стремятся дать представление о целенаправленной работе на этом ответственном участке партийного руководства. На страницах книги речь идет и о тех существенных позитивных изменениях, которые принесла в жизнь нашего кино реализация постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Рецензируемая книга вышла в свет до опубликования постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии», ставшего новым проявлением заботы партии и правительства об усилении роли кино в духовной жизни общества, новым свидетельством творческого развития ленинских принципов партийного руководства кинематографом.

Мне думается, авторам книги удалось найти один из перспективных подходов к теме, исследование которой в полном объеме, конечно же, потребует коллективных усилий историков, киноведов, социологов. Надо признать, иные страницы книги грешат перечислительностью, порой авторы уходят от разговора, который был бы весьма кстати в интересах «стыковки» истории партийного строительства и киноведения; в книге лишь вскользь упоминается о воплощении темы современности в кино — с оговоркой, что более обстоятельный разговор об этом — дело специалистов-киноведов. Но, оценивая труд Ю. Горячева и В. Шинкаренко в целом, я полагаю, следует согласиться с С. А. Герасимовым, кото-

рый пишет в содержательном предисловии о том, что книга эта «может помочь работникам кино, всем читателям лучше увидеть и осмыслить проделанную партией благородную и большую работу по развитию, говоря ленинскими словами, «самого важного из всех искусств» — искусства кино» (с. 8).

М. Власов

Г. Капралов. Человек и миф. Эволюция героя западного кино (1965—1980). М., «Искусство», 1984

В последние годы у нас вышло немало интересных и содержательных аналитических работ о западном кинематографе. Среди них, например, книги В. Баскакова «В ритме времени. Кинематографический процесс сегодня», Я. Березницкого «Отблески времени: неоконсервативные тенденции в американском кино 70-х годов», А. Караганова «Киноискусство в борьбе идей».

Читатель, интересующийся проблемами современного западного кинематографа, без труда различит два основных типа работ наших кинокритиков в этой обширной области. Первый — исследования, где отправным пунктом анализа становится выявление доминирующих тенденций в идейной жизни общества, а кинематографический материал подтверждает и уточняет общие выводы. Второй — работы, авторы которых стремятся идти не от идеологии к кинематографу, а наоборот — использовать тот или иной фронтальный «срез» западного кино, чтобы, анализируя его, прийти к обобщениям эстетического и социально-идеологического характера. Оба подхода одинаково плодотворны и в совокупности могут создать целостную картину современного состояния кино на Западе, его противоречивой эволюции, переплетений в нем идейно-художественных течений и подчас причудливо изломанных творческих биографий.

Книга известного советского кинокритика Георгия Капралова принадлежит ко второй категории киноведческих работ, и это нужно иметь в виду при разговоре о ней. Панорама западного кино, возникающая на страницах исследования, богата и разнообразна. Фильмы не приводятся как иллюстрации авторской мысли, а подробно и глубоко анализируются.

Г. Капралов не накладывает на живой поток кинематографического материала заранее заданных схем — он словно находится вместе с читателем в некоем гигантском кинозале, на экране которого в течение пятнадцати лет демонстрируется множество разных лент — плохих и хороших, новаторских и ретроградных, реакционных и демократических... Не много ли для одного «киносеанса», не растеряется ли читатель от такой пестроты? Пожалуй, нет. Появление на страницах книги каждого нового фильма сопровождается точным и при этом ненавязчивым комментарием. И в этом — одно из достоинств книги Г. Капралова.

Но авторский подход — не путеводитель по галереям пятнадцатилетней киноэкспозиции: это удачно выбранный аналитический метод, фокусирующий внимание читателя на эволюции образа героя в западном кино. Этот оригинальный замысел получает в книге удачное решение. Работа Г. Капралова посвящена важнейшей проблеме культуры и искусства всех времен — проблеме человека.

Автор совершенно обоснованно исходит из того, что в «искусстве проблема человека реализуется главным образом как проблема героя» (с. 12). Прослеживая хитросплетения судеб героев западного кинематографа, их типологию и эволюцию на протяжении длительного времени, Г. Капралов видит здесь больше, нежели смену главных действующих лиц: он старается показать обусловленность этих «волн» конкретными особенностями социально-политического развития Запада и общей динамикой духовного климата в мире.

Кинематограф Запада последних полутора-двух десятилетий дает необыкновенно богатый материал для такого рода социально-эстетических обобщений. К числу несомненных удач книги Г. Капралова следует отнести его умение выделить главное, наиболее показательное, закономерное в исторически меняющемся образе человека на западном экране.

Отправная точка путешест-

вия — середина 60-х годов, когда кино испытало на себе влияние разнообразных философских течений своего времени. Первые фильмы, которые анализирует автор в главе «Кафкианские метаморфозы», — «Вторичные» Джона Франкенхаймера и «Мадемуазель» Тони Ричардсона, — произведения, полно отразившие умонастроения тех лет. Проникнутые экзистенциалистскими идеями, эти ленты претендовали на философскую интерпретацию природы человека.

Как бы по контрасту, следующая глава («Неореалистическое братство и затмение чувств») посвящена итальянскому кинематографу того же периода, лучшие произведения которого унаследовали традиции неореализма. Герои неореалистических лент — «это люди, не знающие конфликтов с самими собой. Им чужды противоречия сознания и подсознания» (с. 32), — пишет Г. Капралов. А рядом с ними — издерганные и страдающие, отчаявшиеся и подавленные герои итальянского кино периода «бума» 60-х годов, во многом воспринимающиеся как проникновение искусства по ту сторону рекламной вывески «общества процветания».

Но брожение, а потом и кипение этой социальной реальности дает экрану других героев. Г. Капралов специально не ставит вопрос о том, в какой мере кино угадало психологию грядущего анархического бунта, а в какой — отразило уже родившийся в спонтанном протесте новый тип человеческой личности. Но богатый и живой материал, который предложен читателю, говорит сам за себя: мы видим, как постепенно назревает социальный взрыв, предчувствие которого угадывалось в образах героев Беллоккио, Сампьери, Шлёндорфа. Стихия «контркультурного» (а вернее — антикультурного) бунтарства, тотального неприятия не бесчеловечных общественных условий, а якобы репрессивной человеческой цивилизации как таковой, нигилизм на уровне всеотрицания выплеснулись в тот период как на европейские, так и на американские экраны. Поэтому автор напоминает читателю о лентах таких хорошо знакомых нам режиссеров, как Пенн и Хоппер, Медок и Кубрик, Поллак и Пекинпа, Шлезингер и Бурман, отразивших на рубеже 60—70-х годов дыхание левацкого по своей внешней методике и мелкобуржуазного по сути протеста.

Но Г. Капралов показывает и реальную многомерность кинематографа этого периода, синхронность существовавших в нем разнонаправленных тенденций. Многие фильмы Монтальдо и Понтекорво, Рози и Петри, Дамиани и Видерберга, Вотье и Буассе рубежа 70—80-х годов представляют демократическую ветвь западного кинематографа, они выводят на экран непримиримые классовые конфликты, предлагают острый и конкретный анализ буржуазной машины власти. В этом смысле они продолжили лучшие традиции неореализма, дали кинематографу нового героя, часто — сознательно борющуюся личность.

В книге хорошо показаны спирали современного кинематографического мифотворчества, вскрыты его тупиковые направления, которые быстро обнаруживают свою исчерпанность, хотя и продолжают производить на свет иллюзорно искаженные человеческие типы, кругами возвращаясь к ставшим уже традиционными структурам ложного сознания.

Различные ипостаси современного кинематографического мифотворчества также внимательно прослежены автором.

«Консервативная реформация» 70-х — начала 80-х годов, в отличие от расхожих точек зрения западной прессы, в действительности отнюдь не монолитна. И авторский анализ дает тому убедительные подтверждения. Братья Тавиани, Скола, Бертолуччи, а также Антониони в своих наиболее значительных работах пытаются нащупать ответы на реальные и насущные вопросы действительности, вооружить человека социально обостренным ви́дением окружающего мира. Пусть герои их фильмов не имеют четкой позитивной программы, пусть они не всегда уверены в правильности выбранного пути, тем не менее они в известной мере наследники и продолжатели демократического направления в западном киноискусстве.

Г. Капралов показывает, что «творениям буржуазной упаднической культуры, произведениям «молчания», «деидеологизации»... безумию во всех его модификациях, тотальному отчаянию и мнимозначительным поискам «идентификации»

тот же западный экран конца 70-х — начала 80-х годов противопоставляет фильмы, рожденные в русле демократической культуры, фильмы социально-критического пафоса» (с. 351).

Монтальдо и Рози, Лидзани и Скола, Битти и Ритт, Фассбиндер и фон Тротта, Шлёндорф и Херцог, Брессон и Аттенборо и многие другие стремятся увидеть современного человека в движении истории, хранят верность традициям прогрессивного искусства.

Богатая панорама западного кинематографа, воспроизведенная в книге Г. Капралова, вскрывает несостоятельность всех одномерных толкований и однозначных прогнозов. Главный методологический принцип здесь — принцип марксистского конкретно-исторического анализа развития, движения искусства, знающего и отходы в сторону, а порой и отступления, но все же в конечном счете приближающегося к правде о меняющемся мире и о человеке в нем. Г. Капралов, повторю, не навязывает читателю своих оценок и мнений — он умеет вести с ним диалог, приглашает к раздумьям и спору.

А это важнейший показатель мастерства и такта исследователя, автора одной из наиболее серьезных в нашем киноведении работ по западному кино за последние годы.

Л. Мельвиль

Алла Гербер. Про Илью Фрэза и его кино. М., Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984

Эпиграфом к творчеству Ильи Абрамовича Фрэза можно было бы поставить слова Януша Корчака: «Детей нет, а есть люди». Герои фильмов И. Фрэза — ребята самых разных возрастов, от детсадовцев до старшеклассников — это люди, которым еще мало лет, но к которым нельзя не относиться всерьез. Об Илье Фрэзе не раз писали как о художнике, сумевшем перенести на экран мироощущение детства, особое пытливое и радостное чувство, свойственное раннему периоду познания жизни.

Содержание книги не ограничивается обзором творчества И. Фрэза и его собственными воспоминаниями. Автор и герой как бы ведут диалог о том, что волнует всех нас: как из мальчишек и девчонок, сидящих в кинозале, вырастить Человека — нового, прекрасного Человека будущего. Это делает очерк Гербер интересным не только (и не столько) детям, основным зрителям фильмов Ильи Фрэза, сколько взрослым. И даже конкретно — педагогам и родителям. Но в первую очередь, мне кажется, он адресован кинематографистам, собирающимся снимать картины для детей и подростков.

Однажды я готовила интервью с Ильей Абрамовичем для журнала «Советский экран» и спросила: «Почему юные зрители не смотрят многие из фильмов, им адресованных? Может быть, ребята инстинктивно чувствуют в них фальшь и приторность или просто скучают?» В ответ мой собеседник сказал: «Дети смотрят все. И это — самое страшное».

Вот почему надо помогать им разбираться в кино. И выяснять прежде всего, как они воспринимают то, что смотрят. К счастью, за понравившуюся картину ребята благодарят. Более того, на нее откликаются и взрослые. В брошюре приводятся письма, полученные режиссером после фильма «Вам и не снилось».

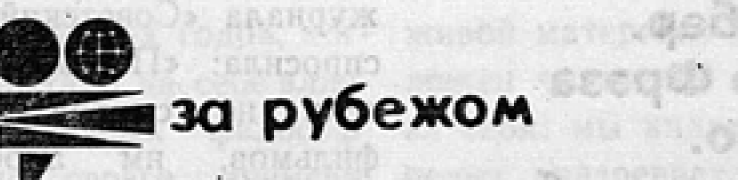
Хорошо было бы включить в книжку побольше писем — как благодарных, так и «сердитых» — и подробнее проанализировать их. Ведь у читателя может сложиться впечатление, что из пятнадцати картин, снятых Фрэзом, только эта имела широкий общественный резонанс.

Разумеется, не все работы Фрэза пользовались таким успехом. И Гербер далека от того, чтобы объявлять все картины режиссера победами...

Автор не увлекается деталями биографии своего героя и так называемыми штрихами к портрету; тем не менее образ Ильи Фрэза — режиссера и человека — получился на страницах очерка объемным.

Хорошо, что читателям передается увлеченность автора — и возникает желание самостоятельно подумать о проблемах, поставленных в брошюре.

Ю. Хомякова


за рубежом

Чем поверяется человек

Татьяна Ветрова

Мы привыкли к тому, что молодое — всего четверть века! — кубинское кино говорит о революционных свершениях, о героических битвах, рассказывает о мужественных повстанцах и строителях первого в Латинской Америке социалистического общества, вглядывается в прошлое своей многострадальной родины, где было рабство и угнетение, и вспоминает трудные первые годы новой истории. Фильмы о сегодняшнем дне появлялись редко — и вот как будто взрыв: сразу несколько картин, и картин очень удачных, дающих срез повседневной жизни современного кубинца.

Поэтому программа Недели кубинских фильмов, состоявшейся у нас в стране, оказалась столь необычной. «Обмен», «Из пушки по воробьям», «Время любить», «Женщина из Гаваны», «До определенной степени» — все эти ленты посвящены этическим проблемам. Их создателей интересует социально-психологический климат в стране, они исследуют нравственные критерии современника. На первый план выходит задача формирования нового человека на данном этапе развития общества. И потому искусство обращается к духовному бытию личности, к воспитанию чувств. Тема современности требует от художника и знания жизни, и высокого мастерства. Вот почему картины Недели стали еще одним подтверждением зрелости кинематографа социалистической Кубы.

Самый большой успех на национальном экране снискали две ленты 1984 года — «Обмен» Хуана Карлоса Табио и «Из пушки по воробьям» Роландо Диаса: их посмотрело примерно два миллиона человек. А на VI Гаванском фестивале «нового латиноамериканского кино» они разделили один из главных призов. Обе картины — дебюты режиссеров-документалистов в игровом кино.

Были отмечены наградами международных смотров молодые исполнители, снявшиеся в этих фильмах: актриса Исабель Сантос («Обмен») — на кинофестивале в Рио-де-Жанейро, а актер Альберто Пухольс («Из пушки по воробьям») — на кинофестивале в Картахене (Колумбия).

Многое роднит две эти картины, и в первую очередь — жанр социально-бытовой комедии, заставляющий вспомнить работы мастеров итальянской комедии 60-х годов, чей опыт, безусловно, творчески освоен кубинскими режиссерами. Объединяет их и дыхание сегодняшнего дня. Недаром в первых кадрах фильма Хуана Табио обозначена дата: май 1983 года.

В один из майских вечеров героиня фильма Глория, любопытная и бдительная мамаша юной студентки Йоланды, наблюдает из окошка, как ее дочери вручает письмо какой-то парень. Ночью она тайком прочитывает это послание, исполненное нежности и скрепленное подписью «Твой Ласаро», и тут же принимает решение об обмене квартиры (хотя это письмо, как позже выяснится, предназначено не Йоланде, а другой девушке).

Глория убеждена, что ее дочери не найти в этом квартале подходящего жениха. Глория — человек действия. На экране крупным планом текст объявления: требуется квартира в районе Ведадо — в самом центре Новой Гаваны.

Все, кажется, идет как по маслу. Уютная квартирка в Ведадо, куда переселились мать и дочь. Знакомство Йоланды с обладателем автомашины Гильермо, любезным молодым человеком в очках (непременный атрибут интеллигентности). У него хорошее служебное положение, он умеет красиво ухаживать, и Глория от него, конечно, в восторге.

А девушка словно плывет по течению и при-

нимает предложение Гильермо. Здесь пружина действия подкручивается — молодоженам понадобится более просторная квартира, а путь к этому — обмен, который превращается в подлинную жизненную стихию неугомонной и предприимчивой Глории. В ее деятельности в полной мере вскрывается натура мещанки, одержимой мечтой о роскоши или, говоря более современно, — престижности. Случайно в автобусе Глория слышит разговор об одинокой владелице виллы-особнячка постройки 1914 года, тут же узнает адрес и, получив согласие старушки хозяйки на обмен, разрабатывает целый стратегический план. В громоздкой схеме участвуют очень многие, среди них — еще одна пара обрученных, ищущих квартиру. Но тут случается непредвиденное. Неожиданный приход Пепе (так зовут еще одного жениха, втянутого в «обменную эпопею») в дом Иоланды знаменует начало крушения всей тщательно выверенной системы. С юмором показывает режиссер, как буквально столбенеет этот нерешительный увалень при виде Иоланды, как лепечет про то, что здесь надо ломать стенку, а он инженер-строитель и будет этим заниматься по просьбе ее матери. Иоланда влюбляется, сперва даже не отдавая себе в этом отчета. Если в ее семье всем распоряжается Глория, то поступками Пепе руководит невеста, которой нет дела до творческих исканий будущего мужа, мечтающего переехать на остров Молодежи, где предлагают воплотить в жизнь его архитектурный проект. Эта девица грезит лишь о комфортабельном гнездышке в столице и слышать не хочет о переезде из Гаваны.

Иоланду все больше притягивает Пепе, она видит в нем личность творческую, незаурядную. Как непохож он на ее жениха — сытого и скучного обывателя! Полюбив по-настоящему, девушка проявляет свой активный, настойчивый характер и вселяет в робкого, излишне податливого Пепе веру в себя, в собственный талант. Да и она сама меняется на наших глазах, превращаясь из послушной и ко всему безразличной маменькиной дочки в человека, сумевшего осознать истинные жизненные ценности и свое предназначение, свое место в мире. За это место она будет бороться.

А пока Иоланда пытается разобраться в себе самой, ее мать, вложив, кажется, весь свой пыл и энергию в операцию «Обмен», добивается желанной цели. Ее мечта материализуется на экране: просторная вилла, дочь в длинном белом подвенечном платье, сама Глория в не менее роскошном одеянии красного цвета...

Все вроде бы готово для переезда — после преодоления стольких препятствий и непредвиденных осложнений! Глория может праздновать победу, но, словно карточный домик, рушится все. Иоланда совершает свой «обмен»: она уезжает вместе с Пепе на остров Молодежи, не принимая «вариант» спокойного мещанского благополучия.

В этой комедии Хуана Карлоса Табио, комедии остроумной, легкой, затронута серьезная и очень актуальная тема: речь в ней идет об истоках мещанства, о психологии сегодняшнего мещанина. Квинтэссенция мещанства — образ Глории, которую актриса Росита Форнес играет в заостренном, гротескном стиле, хотя порой и несколько однопланово.

«Обмен» показывает, что не все еще изменилось в психологии людей, живущих в социалистическом обществе, тем более, что темпы его созидания так стремительны. Многое еще мешает по-новому относиться к жизни. И определенную силу имеют традиционные, устоявшиеся взгляды, косные привычки — особенно в том, что касается отношений мужчины и женщины, семьи и брака.

В. И. Ленин в статье «Задачи пролетариата в нашей революции» писал: «Без привлечения женщин к самостоятельному участию не только в политической жизни вообще, но и к постоянной, поголовной общественной службе нечего и говорить не только о социализме, но и о полной и прочной демократии»[1]. Роль женщины неоспорима в современном кубинском обществе. Женщины сражались вместе с мужчинами за победу революции, вступали в ряды народной милиции, защищая ее завоевания, они трудятся сегодня почти во всех отраслях народного хозяйства, занимаются профсоюзной работой, чувствуют себя равноправными гражданами социалистической страны.

Однако резкий скачок в изменении соци-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 31, с. 165.

ального статуса и в самосознании женщины, процесс подлинного ее освобождения, осложнялся на Кубе живучестью традиций так называемого мачизма, то есть культа сильного мужчины, подчиняющего себе спутницу жизни. Мачизм дает о себе знать до сих пор, особенно в сфере семейных отношений.

Свои размышления на эту злободневную тему предлагают авторы фильма «Из пушки по воробьям», вводя в картину и такой существенный мотив, как столкновение взглядов людей разных поколений.

«Любви все возрасты покорны...» Еще одна иллюстрация неоспоримой этой истины — две пары, о которых повествует фильм. Водитель автобуса, немолодой вдовец Фэло, один воспитавший дочь, влюбляется в работницу фабрики игрушек Ильду, у которой взрослый сын. Почувствовав, что она любима, Ильда расцветает. Долгие прогулки по улочкам Гаваны, свидания, все то, что давно ушло из ее жизни...

А вот на экране и другая пара — Магдалена и юноша Эмилио, поджидающий девушку у заводской проходной. Казалось бы, идиллия и здесь и там. Но одно открытие неожиданно нарушает безоблачное счастье этих четверых. Причем в соответствии с жанром все выясняется в сцене, исполненной комизма, почти гротесковой. Эмилио и Магдалена, испуганные внезапным шумом в доме, прячутся под кровать и взирают оттуда на ноги вошедших. О ужас! Они узнают своих родителей. Да, это именно Фэло и Ильда. Молодые поражены, шокированы подслушанным разговором и таким странным поведением своих «стариков». Эмилио в священном негодовании прибегает к месту свидания матери с Фэло, отцом Магдалены, и тащит ее за руку домой, крича, что в свои пятьдесят лет она ведет себя недостойно.

Ситуация выглядит парадоксально: разгневанный сын выступает в роли родителя, причитая: «Что скажут соседи?» и запрещая матери «видеться с этим типом». Он устраивает слежку за Фэло и Ильдой и в своем «охотничьем» раже, выскочив из дома, ломает ногу. Несчастный случай ненадолго примиряет всех участников любовной драмы, они дружно ухаживают за беспомощным Эмилио, пока он лежит в больнице.

Постепенно Магдалена проникается сочувствием к «старикам», признает их право на личную жизнь, но распутать клубок взаимоотноше-



«ОБМЕН», режиссер Хуан Карлос Табио

ний не так-то просто. Против воли отца она решает выйти замуж за Эмилио тотчас же после его выписки из больницы — на то имеются веские основания, о чем ее отец пока не догадывается. Обиженный своеволием дочери, Фэло даже не хочет прийти на свадьбу. Положение продолжает осложняться: вместе с Магдаленой в дом Эмилио переселяется и ее бабушка — мать Фэло, а когда отец впервые переступает порог ее нового дома, все кончается ссорой между мужчинами.

Магдалена отлично понимает главную причину негодования Эмилио: «У бедного ребенка мамочку отнимают!» Эгоизм руководит многими поступками Эмилио и Фэло. «Я мужчина, меня должны уважать!» — эта исходная точка зрения молодого супруга не убеждает Магдалену, она привыкла слышать эту фразу с детства. Девушка обвиняет и мужа и отца в грубости, в черствости, в отсутствии уважения к близким и выгоняет их из дому в надежде преподать им урок.

Родственники превращаются в противников: с одной стороны женщины, упрямые в стремлении перевоспитать своих мужчин, ждущие от них внимания и доброты, с другой — не менее упрямые мужчины, чье самолюбие уязвлено. Бывшие враги Фэло и Эмилио, оказавшись брошенными, очень быстро объединяются в одну «семью», пытаются кое-как вести хозяйство. Оба тоскуют по своим близким, но первый шаг сделать не хотят. Фэло поучает юношу: «Держись, парень, если дашь бабе сесть себе на шею, всю жизнь в узде будешь ходить».

Магдалена, ждущая ребенка, остро чувствует одиночество, но сдаваться не желает, уповая на то, что все изменится с рождением младенца. В царстве женщин каждый персонаж наделен колоритной индивидуальностью. Известная актриса Консуло Видаль (Ильда) играет женщину, привыкшую к трудной и одинокой жизни, любящую своего сына, но не желающую жертвовать своим чувством к Фэло. Сильвия Планас лепит образ бабушки изящно, с юмором и лукавством. Старушка умеет вставить словцо народной мудрости, снять напряженную драматичность спора. Исполнительница роли Магдалены, зачинщицы «войны» с мужчинами, — молодая актриса Беатрис Вальдес, выпускница Национальной школы искусств. Она играет в труппе «Театра-студии», снимается на телевидении, роль в этом фильме принесла ей популярность у кинозрителей. В одном из интервью Беатрис Вальдес сказала: «Я считаю, что юмор — довольно прямой путь к тому, чтобы заставить задуматься. Зритель ленты «Из пушки по воробьям» думает, соучаствует и весело смеется... Эта комедия, по-моему, очень интересна потому, что сделана она всерьез...»

Симпатии создателей картины явно на стороне женщин. Это подчеркивает и финал, когда счастливый молодой отец, уверенный в том, что родился мальчик, наследник (будущий мужчина!) врывается в палату родильного дома и видит близнецов. Один из них... девочка, взгляд Эмилио с надеждой перескакивает на второго — тоже девочка!

Семейные конфликты, на которых выстроен сюжет ленты, вскрывают разные черты характеров, явления, которые все еще бытуют в повседневности. В комедийном преломлении они высвечиваются резче, их осуждение становится действеннее.

В прежних, документальных, фильмах Роландо Диаса нередко проскальзывали комедийные и сатирические нотки, поэтому и для своего дебюта в игровом кино он выбрал жанр комедии. Режиссер признается, что его волнует внутренний мир современника, человека, который рядом. «Тема повседневности, тема любви, разговор о молодежи с ее тягой к независимости будут продолжены и в следующих моих работах, — говорит Роландо Диас в интервью, опубликованном в газете «Гранма». — Я не думаю, что проблемы, поставленные в моем фильме, носят локальный характер. Это такие человеческие конфликты, которые могут иметь место где угодно. Контекст придает им определенную тональность и узнаваемость. Я буду и дальше идти по этому пути, показывая и величие, и слабости человека, человека простого, обычного... В нашей стране с ее головокружительной, интенсивно меняющейся жизнью художник имеет возможность постоянно черпать из действительности, не боясь ни повторов, ни скуки».

Комедии «Из пушки по воробьям» и «Обмен» не случайно завоевали и зрительскую популяр-

ность, и признание на международных фестивалях, и похвальные отзывы в печати. Их главная притягательная особенность — в острой злободневности, в правдивом отражении существенных сторон национальной жизни. «Кубинское» — за этим словом стоят и достоверность современного бытия с метко подмеченными деталями, и узнаваемые персонажи, характеры, музыкальные мотивы и песни. Зрители легко включаются в происходящее на экране, где ничто не приукрашено, не сглажено. Но при этом жанр комедии позволяет авторам многое укрупнить, кое-что заострить до гротеска, в чем-то пофантазировать, достигнув таким образом художественно органичного результата.

Конечно, сама по себе тема любви, взятая в качестве сюжетной основы, и комедийные черты в киноповествовании еще ничего не решают и не могут стать залогом зрительского успеха. Однако публику привлекают и тема, и жанр. Название фильма Энрике Пинеды Барнета (автора известной картины «Мелья») достаточно красноречиво — «Время любить». Лента, в основе которой повесть Мигеля Коссио Вудворда, сделана в координатах прошедшего времени и построена в форме дневниковых записей.

Октябрь 1962 года. Памятные всем дни карибского кризиса. Студент Дарио в маленькой группе мобилизованных ребят, находящихся под началом грозного сержанта Тибурона (по-русски — Акулы). В мягкой шутливой интонации рассказывает фильм о походной жизни солдат, а параллелью идут воспоминания Дарио. Знакомство на лестнице Гаванского университета со светловолосой девушкой Эленой. Первое свидание, а потом безуспешные попытки увидеть ее снова. Причина затворничества Элены разъясняется просто: ее не выпускают из дома родственники, у которых она поселилась, а в родном городе Санта-Клара, откуда она приехала, у нее есть жених, выбранный родителями. Перед Эленой, наверное, впервые в жизни встает проблема ответственного выбора, и она делает его, решив остаться с Дарио. Воспитанная в духе беспрекословного подчинения родительской воле, она смертельно боится предстоящего объяснения с семьей, которое, впрочем, оканчивается довольно благополучно.

В образе героини ощутим романтический налет. Элену играет актриса Ана Лилиан Рентерия — возможно, она запомнилась нашим зрителям по фильму «Пограничники». Очень хруп-


«ВРЕМЯ ЛЮБИТЬ», режиссер Энрике Пинеда Барнет



кая, светлая, чуть печальная — такова Элена, она больше убеждает этими внешними приметами, чем внутренним раскрытием характера.

В любовной линии главным образом подкупает поэтичность атмосферы, созданной оператором Раулем Родригесом Кабрерой, и музыка прекрасного композитора Лео Брауэра, часто работающего в кино. Запоминается вихрь листьев, поднятый ветром и ворвавшийся в комнату к влюбленным, и то же смятенное кружение листьев по площади в момент расставания Дарио и Элены.

Но в целом «Время любить», фильм с довольно слабой драматургией и не очень внятным конфликтом, на котором должна держаться напряженность действия, значительно уступает комедиям «Обмен» и «Из пушки по воробьям».

Если юные героини лент Табио и Барнета стоят на пороге любви, непростой семейной жизни, то центральный персонаж картины Пастора Веги «Женщина из Гаваны» — человек вполне сложившейся судьбы. Врач-психиатр Лаура — умная, интеллигентная женщина. У нее есть все: интересный, занимающий солидный пост муж, симпатичная дочка, любимая работа, уважение коллег, перспективы большой научной деятельности. Она поэтому и чувствует себя такой уверенной, способной помочь другим людям в самых трудных психологических ситуациях.

Лауру играет известная кубинская актриса Дейси Гранадос, работа которой в фильме того же режиссера «Портрет Тересы» вызвала множество горячих откликов (за исполнение этой роли Дейси Гранадос получила приз XI Международного фестиваля в Москве). В 1979 году картина, выйдя на экраны страны, послужила толчком для общенациональной дискуссии о положении женщины, о том самом пресловутом мачизме. Героиня фильма Тереса, ткачиха, мать троих детей, ни в чем не хотела жертвовать своей свободой и самостоятельностью, осознавая себя полноценной личностью.

Это было блестящим началом раскрытия женской темы в кубинском кинематографе, и Пастор Вега продолжает ее в новой работе. Героиня «Женщины из Гаваны», врач, принадлежит к иному социальному слою, нежели ее предшественница Тереса. Но и ей неожиданно приходится выдержать испытание, которое колеблет такую, казалось бы, устойчивую почву у нее под ногами.

Уверенная в преданной любви своего мужа, она часто сталкивается с женщинами, у которых не все так благополучно. Например, ее подруга (отлично сыгранная чилийской актрисой Эли Менц), чилийская эмигрантка, оторванная от родины, смиряется с романами любимого человека, который не прочь использовать профессию врача для приятных знакомств с женщинами. Пациентка Лауры — молоденькая студентка Леонор (бразильская актриса Мария Баррету) доходит до приступов болезненного отчаяния, влюбившись в женатого мужчину и пытаясь привязать его к себе навсегда. Лаура дает советы, проявляя не только профессиональное, но и личное участие в судьбе девушки.

Но вот однажды муж привозит Лауре из командировки медальон с буковкой «Л». А на следующий день к ней в клинику прибегает счастливая Леонор с криком: «У меня все в порядке, он вернулся!», и Лаура замечает у нее на шее точно такой же медальон. Она укрепляется в своих подозрениях, когда муж не приходит ночью домой, а Леонор появляется у нее на работе с горячими изъявлениями благодарности за мудрые советы.

Ошеломленная изменой мужа, невозмутимым спокойствием, с которым он обманывает ее, героиня пытается поговорить с ним, внести ясность в свое положение — ей ничего не удается, муж не реагирует ни на какие намеки, он вообще не понимает, почему так нервничает Лаура, ведь он ведет себя, как обычно, и уверен, что ему просто-напросто не в чем признаваться.

Принять эту унизительную игру, смириться с тем, что любимый человек ей лжет, признать право мужчины на вседозволенность? Мир Лауры рушится, ночью она рыдает, а утром бежит, как всегда, по парку в тренировочном костюме, бежит и застывает в изнеможении у дерева...

Еще один женский портрет? Пожалуй, только не такой типичный, как в «Тересе». Поставленный в жанре мелодрамы, этот фильм Па-

стора Веги более узко трактует проблемы, связанные с бытием современной женщины, что снижает значение картины, где все ограничивается камерной историей, разыгранной в красивых современных интерьерах.

И еще одна история любви — в центре фильма «До определенной степени», получившего главный приз «Большой коралл» на V Гаванском фестивале «нового латиноамериканского кино» в 1983 году. Его авторы — режиссер Томас Гутьеррес Алеа, сценаристы Хуан Карлос Табио и Серафин Киньонес — прямо заявляют, что их картина ставит проблему мачизма. В первом же интервью, звучащем с экрана, молодой портовый рабочий говорит, что при новой жизни он изменился на восемьдесят процентов, но в том, что касается равноправия женщин — то до определенной степени.

Эта лента — рассказ о том, как собираются снимать фильм о мачизме режиссер и сценарист и как в конце концов их проект проваливается. Сам Гутьеррес Алеа заметил: «Одна из задач нашей картины показать, что мачизм относится не только к «оппозиции» женщина — мужчина: это явление гораздо более сложное, это определенная жизненная позиция».

Фильму «До определенной степени» предпослан эпиграф — строка из песни басков: «Если бы я захотел, я бы подрезал ей крылья, и тогда она стала бы моею, но не смогла бы больше летать, а я ведь люблю ее именно за то, что она птица». Эта красивая песня прозвучит в фильме в сцене, когда влюбленные — он и она — будут неотрывно смотреть друг на друга. Строки символичны. Предоставить свободу тому существу, которое любишь, не стремиться подчинить его всецело себе, своей власти — это то, что противоречит сущности мачизма, исповедующего порабощение, закрепощение близкого человека. Это и есть самое трудное в любви — вот центральная мысль картины.

Ее герой, сценарист Оскар, задумавший откровенный и острый фильм о пережитках мачизма, отправляется в гаванский порт записывать интервью с рабочими на видеопленку. На профсоюзном собрании его покоряет страстное выступление одной из работниц о неполадках. Познакомившись с ней, он узнает, что она давно работает в порту, не замужем, растит сынишку. Независимый, гордый нрав Лины, ее искренность пленяют Оскара, он видит в ней прообраз героини своего сценария, но очень


«ЖЕНЩИНА ИЗ ГАВАНЫ», *режиссер Пастор Вега*



быстро профессиональный интерес отступает — Оскара захватывает сильное чувство к этой женщине, отвечающей ему взаимностью.

Работа над сценарием не ладится, хотя окружающие наседают, торопят: жена-актриса мечтает сыграть роль в этом фильме и выехать с ним на какой-нибудь международный фестиваль; нервозный и суетливый режиссер не желает вдаваться ни в какие производственные конфликты, обнаруженные Оскаром в жизни коллектива порта. Противостояние точек зрения режиссера и сценариста на то, каким должно быть произведение искусства, обращенное к современности, до какой степени фильм может быть откровенным в исследовании социальных противоречий и трудностей, — важный мотив в картине Алеа. Однако этот принципиальный спор показан несколько схематично, как и образ самого режиссера, который требует от Оскара сгладить все углы, дабы «не чернить» на экране образцового рабочего.

В разговоре о сегодняшнем дне, о характере современника Гутьеррес Алеа сталкивает разные взгляды, разные чувства, заряжая фильм напряжением контрастности. Герои его фильма — представители интеллигенции и рабочие. Как рассказывал Алеа в интервью о картине, он ставит с одной стороны кинематографистов, «людей, которых мы знаем лучше всего, а с другой стороны — рабочих порта, так как именно они представляют должным образом наш пролетариат. Эта профессия традиционно переходит от поколения к поколению. Рабочие, имеющие опыт революционной борьбы, умеют четко и ясно говорить о своих проблемах».

Собрания рабочих, многочисленные интервью, снятые на видео, составляют как бы социологическую часть картины. Этот документальный «фильм в фильме» сосуществует на экране с игровым сюжетом, нерв которого — любовь Оскара к Лине и ее крушение. Такое сочетание двух разных пластов повествования свойственно кубинскому кино вообще и, в частности, самому Гутьерресу Алеа, построившему таким образом свой знаменитый фильм «Воспоминание об отсталости». Рабочие оказываются в результате более откровенными, более честными в своей позиции относительно женской эмансипации — они принимают ее с бо́льшими оговорками, нежели интеллигенты, которые красиво и умно рассуждают об ущербности подобных взглядов, о необходимости искоренить мачизм, принять равноправие женщин, а на практике оказываются пленниками столь страстно осуждаемых предрассудков.

Веря в любовь Оскара, Лина ждет от него решения, а он устраивает сцену, опьяненный ревностью, наносит ей смертельную обиду.

«ДО ОПРЕДЕЛЕННОЙ СТЕПЕНИ», режиссер Томас Гутьеррес Алеа



Финал фильма открыт: Оскар мечется по городу в поисках исчезнувшей Лины. Оператор останавливает мгновение, когда Оскар смотрит на чаек, парящих над морем. Этот образ свободных птиц, прекрасных в полете, напоминает о символической строке из песни.

Любовь не состоялась, как не состоялся и задуманный Оскаром сценарий. Гутьеррес Алеа говорит о сложности проблемы, не предлагая решений, не ставя точку, ибо он запечатлевает мир меняющийся и не достигший еще совершенства. Точнее понять замысел его картины помогают, как и в других кубинских фильмах, личные взаимоотношения людей, раскрывающие их идейно-нравственный облик.

Все представленные в программе Недели картины говорят о современности. Это факт отрадный, свидетельствующий о том, что кубинское кино, на счету которого много открытий и свершений в воплощении на экране героики революции, вплотную подходит к актуальным проблемам, рожденным сегодняшним днем социалистической Кубы. Авторы увиденных нами лент пытаются раскрыть духовный мир своего современника, созидающего новое общество, показать утверждение новой, социалистической морали, и это один из важных аспектов в освоении кинематографистами сложных процессов строительства социализма на острове Свободы.

ЗАРУБЕЖНЫЙ ФИЛЬМ НА НАШЕМ ЭКРАНЕ

Чистота и мужество

Ирина Мягкова

На национальном фестивале фильмов для молодежи в 1984 году молодые румынские зрители и критика отдали пальму первенства картине Мирчи Верою «Поединок с тайной полицией». Лента — первое обращение известного режиссера [1] к одной из основополагающих тем румынского кино — к теме антифашистского подполья. Закономерно, что выход картины на экран совпал с празднованием 40-й годовщины освобождения Румынии от фашистского ига, с событием, к которому активно готовились и румынские кинематографисты.

За многие годы румынский фильм о подполье, о Сопротивлении выработал свою типологию. В центре картин, как правило, трагическая конфронтация героя-одиночки и конформистской обывательской среды. Пассивность, готовность к компромиссу рождают предательство, создают вокруг героев разреженную атмосферу ненадежности, безразличия. Так было в картине Франчиска Мунтяну «В четырех шагах от бесконечности» (1964), где хозяйка дома выдает полиции спрятавшегося на чердаке подпольщика. Так было и в фильме Лучиана Пинтилие «Воскресенье, в 6 часов» (1966), где юные подпольщики-коммунисты в предвоенные годы ведут смертельную схватку с врагом на фоне спокойной, порою даже веселой и беззаботной жизни других. Кто-то по воскресеньям танцует в дансинге под ностальгическое танго, а у них здесь — явка; кто-то, такой же молодой, как они, едет в горы кататься на лыжах, а они везут в те края чемоданы с листовками; кто-то гуляет в парке или ходит по магазинам, а

«ПОЕДИНОК С ТАЙНОЙ ПОЛИЦИЕЙ» («Умереть из любви к жизни» — «Să mori rănit din dragostea de viață»).
Автор сценария Ангел Мора. Режиссер Мирча Верою. Оператор Дору Митран. Художник Николае Склопу. Композитор Андриан Энеску. Производство «Бухарест» (Румыния).

[1] Статью о творчестве Мирчи Верою см.: «Искусство кино», 1984, № 10.

они спасаются от преследования, соблюдают конспирацию, мучаются, подозревая измену. И она настигает их, и они страдают от пыток в тюрьмах, умирают от пуль. Так было и в других румынских лентах. Об этом же, о вине обывателей горько написал замечательный румынский прозаик Тудор Аргези: «...Мы в разной степени являемся сообщниками всех преступных актов, подлежащих суду. В то время как наши друзья, братья и товарищи гибли в тюрьмах, скитались по белу свету, мы — не будем лицемерить — ели жирно, запивали смачно, хохотали громко, развлекались в переполненных пивных, ресторанах и на балах».

Мирча Верою в картине «Поединок с тайной полицией» делает попытку рассмотреть это время в ином аспекте: он исследует, скорее, природу героического; трагические акценты фильма по сравнению с традиционным решением темы несколько смещены, его пафос — в утверждении исторического оптимизма, мужества и воли личности.

Герой картины — Хорацио Кымпяну, студент, изгнанный из университета за политическую деятельность. События ленты происходят в 1934 году, когда задачей антифашистского подполья было не допустить укрепления связей монархической Румынии с гитлеровской Германией, помешать распространению фашизма в стране.

За юным Хорацио охотятся опытные полицейские ищейки, но он ловко уходит от преследования. Он берется за разработку хитроумного плана — и арестованному организатору рабочей стачки удается бежать из тюрьмы, расположенной высоко в горах. Верою подчеркивает, что победы Хорацио — результат не только его собственной смелости и отваги. Они стали возможны лишь благодаря бескорыстной помощи и поддержке самых разных людей, и товарищей, и временных попутчиков. Вопросу о попутчиках, о спутниках героя в картине уделено едва ли не основное внимание.

В центре авторского интереса — два подпольщика, между которыми возникают отношения достаточно сложные. Хорацио Кымпяну в исполнении молодого актера Клаудио Блеонца — воплощение интеллигентности, духовного максимализма, преданности идее, хотя внешне он производит впечатление неловкого, непрактичного и беззащитного юноши, не имеющего жизненного опыта и постоянно попадающего впросак. Здесь возможна аналогия с Сотниковым — героем известной повести Быкова. В то время как у его спутника Сарки (Георгий Вису) есть общее с Рыбаком. Это ловкий, предприимчивый человек, азартный картежник, игрок. В прошлом цирковой артист, Сарка и в подполье остается исполнителем сложных и опасных трюков. Привлекает его не столько идея, сколько возможность действовать. Авантюризм Сарки, его сомнительные манеры, бесшабашность и легкомыслие — все это поначалу вызывает недоверие Хорацио к обаятельному попутчику. Однако дальнейшие события и, главное, финал фильма раскрывают совершенно иную, нежели в «Сотникове», суть отношений персонажей. Анархическая, самостийная воля Сарки постепенно входит в русло общей борьбы, организованной и сознательной, рожденной не просто бунтарским неприятием настоящего, но освященной мыслью о будущем. Зрелость, к которой приходит Сарка, — результат уроков Хорацио Кымпяну. Последний урок Сарке — героическая смерть товарища. Настигнутый сигуранцей, загнанный на вершину отвесной скалы, Хорацио позволяет сыщику скрепить его и свою руку наручниками, а затем увлекает преследователя за собой в пропасть. На глазах у Сарки, который — мы видим — воспринимает гибель друга как завещание. Попутчик становится в этот миг единомышленником, преемником.

Кроме стремления донести до зрителей мысль о солидарности множества разных, непохожих людей, объединившихся в антифашистском подполье, авторами фильма не в последнюю очередь руководило желание правдиво воссоздать атмосферу времени. Пожалуй, можно считать этот интерес к атмосфере ушедших лет одной из особенностей нынешнего румынского кино в целом. Однако, в отличие от ряда картин, в фильме Верою атмосфера — не самоцель, она служит

идеей повествования. Режиссеру удалось нащупать самый нерв жизни Румынии первой половины 30-х годов. Мощные подводные течения политических страстей и столкновений, зловещие предвестия грядущей трагедии, а на поверхности этого потока жизни — сонная летняя оцепенелость провинциальных пивных. Беспечные на первый взгляд молодежные балы, во время которых скрытые конфликты неожиданно выталкиваются наружу и мгновенно возникает опасная драка. Стачка в заводском дворе. Тяжкий труд политических заключенных где-то на руднике. Призрачный и вместе с тем абсолютно функциональный быт циркового фургона... Все воссоздано точно, авторам нигде не изменяет вкус.

Вступая на путь стилизации, Верою прежде всего отказался в своем фильме от цвета, что позволяет органично вводить в ткань повествования кинохронику и отрывки из старых популярных лент, подчеркивая реальность событий картины не только безусловной реальностью хроники, но и контрастом с игровым кинематографом 30-х годов.

Показателен в этом смысле эпизод, когда Хорацио и Сарка прячутся в кинотеатре. Они смотрят фильм «Мата Хари» с участием Греты Гарбо. Мы видим момент расстрела знаменитой шпионки. Вот она в последний раз красит губы, а вот расстрелявшие ее офицеры отдают честь трупу. Красивая смерть, благородство врагов, игра по правилам. Это в кино. А в жизни героям Верою на благородство врагов рассчитывать не приходится: нет правил, нет закона. И красивой смерти тоже нет. Картина начинается страшной сценой. На вокзале ясным летним днем на глазах у толпы двое в шляпах и в белых костюмах зверски избивают юношу, — почти мальчика. Потом, уже неподвижному, они заглядывают ему в лицо, и мы слышим разочарованное: «Нет, не тот», и оба, не торопясь, уходят. Тот, кого они ищут, — Хорацио Кымпяну...

Кинематографические опоры-ассоциации используются авторами картины и для характеристики главного героя. Актер Клаудио Блеонц поразительно похож на Гарольда Ллойда. Маска прославленного комика не-



«ПОЕДИНОК С ТАЙНОЙ ПОЛИЦИЕЙ»

мого кино используется для сравнения и по сходству, и по противоположности. Сходство в том, что за внешней наивностью, простодушием, неловкостью у Хорацио (как и у Ллойда) кроется мастерство, железная воля. Сходство — в оптимизме, в той самой любви к жизни, которая вынесена в оригинальное название картины и во имя которой умирает Хорацио. Различие — в главном: в самой жизни и в том месте, которое занимает в ней персонаж. Герой Ллойда — дитя американского общества периода «просперити», он ищет богатства и любви, проходя испытание комическими ситуациями и достигая своей цели. Герой Блеонца — строитель будущего свободного мира, частица новой человеческой общности, нового человеческого братства, представителей которого мы видим и среди рабочих, и среди студентов, и среди людей искусства. Для себя лично он не ищет ничего, хотя лишен всего — родных, дома, любви, какой бы то ни было жизненной стабильности, безопасности. У него есть только ненависть к фашизму и любовь к жизни среди людей, не зараженных этим разлагающим души ядом. Его функция — очищающая. И сам он чист безупречно.

Используя киноассоциации для придания объемности центральному образу, режиссер учел и предыдущую роль Клаудио Блеонца — его дебют в фильме Дана Пицы «Соревнование»[2]. Успех картины как бы закрепил за молодым актером амплуа выразителя подлинной морали, призванного будоражить совесть окружающих, напоминать о том лучшем, что живет в каждом человеке. Амплуа безупречного героя, поисками которого так всерьез озабочено сегодня румынское кино.

Время и события, к которым обратился Мирча Верою, известны ему, в силу его возраста, только по литературе, театру, кинематографу. Но авторское отношение к ним сформировано сегодняшней действительностью, подробности минувшего переосмыслены нашим современником в свете нового исторического опыта — и в итоге получилось убедительное и самобытное повествование о подлинных героях «безгеройного времени» румынской истории.

[2] В советском прокате — «Драма в лесу».

Сомкнуть разомкнутое время...

Борис Берман

Если показать кому-нибудь взятые в отдельности пролог и финал норвежского фильма «Забвению не подлежит», то этот гипотетический зритель, я уверен, не смог бы найти нить, что связывает кадры начала и конца. Слишком уж они различны — и по своему тематическому наполнению, и по социальной окраске. В финале мы видим черно-белую хронику, запечатлевшую освобождение Норвегии от фашистской оккупации, видим веселые, излучающие счастье трудной победы лица молодых участников Сопротивления, видим коллаборационистов, которых ведут под конвоем, видим, кажется саму душу народа, объединившегося в миг ликования, обещающий долгий век всеобщей радости. Пролог дает сценку из жизни сегодняшней Норвегии: группа молодых хулиганов, сытых, одетых если и с небрежностью, то весьма респектабельной, с паскудной наглостью провоцирует драку в вагоне метро. И никто не находит в себе сил остановить распоясав-

«ЗАБВЕНИЮ НЕ ПОДЛЕЖИТ» («Награда» — «Belnningen»)
Автор сценария и режиссер Бьёрн Лиен. Операторы Бьёрн Йегерстед, Кьерсти Алвер. Художник Свен Викман. Композитор Фуззи. Производство «Тимфильм» (Норвегия).

шихся молодчиков. Нет и намека на мощь единения — будто не было в истории страны всеобщего праздника победившей справедливости...

Но он все же был, этот праздник. И недаром режиссер Бьёрн Лиен вводит в финал черно-белую хронику. Таким образом он пытается обозначить некие исторические координаты и, пользуясь своим правом художника, наметить эволюцию общественного климата в стране: от единения — к разобщенности. Но автора фильма волнует не столько констатация этого достойного сожаления факта, сколько его художественно-психологический анализ.

Кинематографист берет на себя труд соединить то, что многим кажется несоединимым. Он смыкает разомкнутое время, поверяя прошлым сегодняшний день. И, как настоящий художник, идет от частного к общему, начиная свое исследование с незначительного на первый взгляд инцидента.

...Покинув вагон метро, самодовольное хулиганье пристает в подземном переходе к пожилому бедно одетому мужчине, зарабатывающему жалкие гроши игрой на губной гармошке. С криком: «Эй, ты, уличная филармония!» — они отшвыривают миску со скудным «гонораром», стоящую на земле у ног музыканта, и устремляются наверх, в стерильно благопристойный Осло, где нищенство постыдно — так же, как и появление в нетрезвом виде. Однако обе эти нормы нарушает тот самый бедняк с губной гармошкой — Рейдар Карлсен, главный герой ленты. В следующем эпизоде

«ЗАБВЕНИЮ НЕ ПОДЛЕЖИТ»



мы видим, как вместе с такими же люмпенами он приканчивает уже не первую бутылку дешевого напитка на какой-то лужайке, вдали от пристальных взоров полиции. Из обрывков фраз, которыми обмениваются собутыльники, мы понимаем, что все они — безработные, а сам Рейдар не может найти места, потому что ему уже больше шестидесяти... Треп, необязательный, как это принято в подобной ситуации, продолжается, и вот в него странным образом вклинивается высказывание Рейдара, убеждающего собеседника в том, что все его, Карлсена, несчастья начались после войны. «Да и вообще, — говорит наш герой, обращаясь к парню лет тридцати, — о том, что здесь было во время войны, ты, приятель, даже не подозреваешь...»

Эти слова Рейдара, конечно, интригуют, но не до такой степени, чтобы всецело сосредоточиться на них, тем более что сцена на лужайке и следующий за ней эпизод сняты операторами Йегерстедом и Алвером с такой элегичностью, а музыка композитора Фуззи так тепла и умиротворена, что поневоле растворяешься в милых и комичных деталях, сопутствующих поискам дешевого спиртного. Однако это не просчет режиссера, а, как я понимаю, его принцип. При помощи мягких красок, нежных тонов создается атмосфера прямо-таки пасторальная, адекватная, видимо, стереотипам рекламного, что ли, восприятия норвежской действительности, чтобы затем — нерезко, впрочем, но все-таки взломать рамки клише и предъявить зрителю истинное положение вещей. Разрушение «привычной картинки» обнажает болевые точки...

Таким разрушением, таким сломом становится драка. Тривиальная драка, затеянная Рейдаром на улице Осло из-за бутылки водки («И это в центре Осло!» — возмущаются благопристойные прохожие). На Карлсена случайно налетел какой-то прохожий — и бутылка, выскользнув из рук, разбивается об асфальт... Гнев Рейдара вроде бы психологически оправдан, однако ярость, с которой Карлсен вновь и вновь бросается на прохожего, выглядит все же странной. Причину ее понимаешь лишь через некоторое время, когда выясняется, что этого элегантного прохожего забулдыга Рейдар знает еще со времен войны. Перед нами — Свере Нурвог, давнишний приятель Карлсена. Собственно, приятелями они были лишь до начала оккупации, покуда работали вместе в какой-то строительной фирме. С приходом же нацистов пути двух товарищей разошлись. Свере стал коллаборационистом, а Рейдар ушел в Сопротивление.

Черно-белые кадры, переносящие нас в прошлое, дают возможность понять, чем руководствовался каждый из двух молодых норвежцев в том выборе, какой им предстояло сделать. Если для Рейдара сотрудничество с оккупантами равносильно духовной гибели и посему уход в ряды Сопротивления — это для него нравственный императив, то Свере объясняет свои поступки с позиции «маленького человека», не способного вмешаться в ход Истории и потому вынужденного приспосабливаться к обстоятельствам. «Король и все правительство удрали в Англию, — говорит он Карлсену, — а нам что делать?» И он находит, что делать: организует строительство бараков для югославских пленных, оправдывая это тем, что, во-первых, югославам-де надо ведь где-то жить, во-вторых, имея в своем распоряжении бараки, немцы не станут реквизировать дома у норвежцев, и, в-третьих, не займись он этим строительством, в стране было бы больше безработных...

Праведный и мужественный путь борьбы, избранный Рейдаром Карлсеном, приблизил миг Победы над гитлеровским фашизмом. Но ничего не дал герою в житейском плане. Общество не оценило его заслуг. Отчаявшись найти работу, Рейдар стал понемногу спиваться, жена выгнала его из дому...

Зато Свере Нурвог, ступивший на путь лжи и приспособленчества, достигает благополучия и богатства. И хотя оно замешано на предательстве, это не лишило Нурвога в дальнейшем ни материальных благ, ни социального престижа.

Свере Нурвог, ныне директор крупной фирмы, всячески старается замять подробности уличной драки, чтобы его персона не стала предметом внимания газетчиков. Нурвог опасается не зря. Ведь свидетелем инцидента

стала Унни Хейдел из столичной газеты «Афтонбладет». Молодая журналистка активно принимается за расследование обстоятельств дела, считая, что бывший пособник нацистов должен быть разоблачен, а несчастный Карлсен — оправдан.

Пытаясь разобраться в прошлом Нурвога, Унни выясняет множество фактов о других, более могущественных коллаборационистах. И хотя для нас, советских зрителей, довольно странно, что журналистка крупной газеты, мягко говоря, плохо осведомлена о весьма существенных обстоятельствах истории своей страны, это не умаляет значения того поиска, который предпринят энергичной женщиной. Ее глубоко возмущает тот факт, что из 16 тысяч дел о коллаборационистах лишь три тысячи закончилось осуждением пособников фашистов. «В оккупированной Норвегии, — азартно рассказывает Унни своему редактору, — работали почти все заводы, она стала образцовым предприятием...» Узнавая все новые и новые детали не такого уж, в сущности, давнего прошлого (вспомним слова Рейдара, сказанные вначале: «...о том, что здесь было во время войны, ты, приятель, даже не подозреваешь»), Унни испытывает не только стыд, но и гордость — за то, что были, к счастью, и такие люди, как Карлсен. И пусть их героизм не оценен, пусть они стали изгоями послевоенного общества, справедливость, как считает Унни, должна наконец восторжествовать... Редактор, казалось бы, солидарен с коллегой, он обещает ей место на полосе.

Однако репортаж из зала суда так и не появился в «Афтонбладет»: редактору позвонили влиятельные люди и настоятельно порекомендовали не комментировать этот «незначительный факт»... Инерция лжи, угодная сильным мира сего.

Впрочем, если бы Унни Хейдел и разрешили напечатать материал о судебном разбирательстве, это не означало бы торжества справедливости. Суд не оправдал Рейдара Карлсена, не найдя в действиях «уличного дебошира» никаких смягчающих моментов. Три юридические инстанции расценили эту драку просто как драку. И не более. Три юридические инстанции не пожелали услышать слов Рейдара о нацистском прошлом Нурвога.

Тем самым буржуазное правосудие точно выразило суть общественного климата в стране. Зачем докапываться до причин, когда проще заняться следствием? Зачем задумываться о том, что, собственно, сделало какого-то Карлсена люмпеном, когда проще осудить его за то, что он осмелился нарушить покой благопристойного директора Нурвога?..

Если ограничить разбор этой норвежской картины критериями художественности, в ней не обнаружишь откровений. Она довольно проста. «Ракурс», избранный автором, это, как я полагаю, точка зрения Унни Хейдел, преисполненной желания разобраться в прошлом, дабы обнаружить причины сегодняшних социальных язв. На экране преобладает информация не эстетического, а социального характера. Однако займись режиссер Бьёрн Лиен лишь социологическим анализом, его картина оставила бы зрителя равнодушным. А она трогает, волнует. И главная заслуга тут принадлежит Рольфу Сёдеру, играющему Рейдара.

Исполнительская манера Сёдера скупа, но выразительна. Постаревший Рейдар поначалу весьма далек от того молодого, сильного Рейдара, который является нам в черно-белых кадрах воспоминаний. Тот юноша быстр, энергичен, в его дерзком обаянии есть что-то от молодого Габена... А Рейдар сегодняшний, особенно в первых эпизодах, скорее суетлив и попросту жалок... Но постепенно актер насыщает образ психологической и социальной объемностью, и в картине возникает столь ценная в искусстве предыстория героя. Важно, что возникает она не столько на уровне фабулы, сколько непосредственно в актерской игре. К примеру, в сцене суда герой Сёдера лишен слов, он молча наблюдает за тем, как пикируются судья, обвинитель и защитник. Однако это молчание красноречивее любых тирад и кинематографических метафор проясняет вопиющую абсурдность ситуации. Рейдар старомоден в своей наивности, в своих тщетных попытках осмыслить логику суда, логику, если хотите, жизни, смешавшей ложь и правду, не оценившей честность и героизм

и вознесшей предательство на пьедестал добродетели...

Иными словами, если сила романтизма, сила подвига были доминантой образа молодого Рейдара, то определяющей чертой сегодняшнего героя норвежский актер сделал наивность. Чистую, святую наивность человека, не предавшего идеалов молодости. Наигрывая нехитрые мелодии на губной гармошке, старый Рейдар погружается в мир своего трагического, но светлого прошлого. Он отгораживается от несправедливого мира, от системы, жестоко оттолкнувшей его от себя. Ему ничего не остается в этом мире, где даже самые близкие, жена и сын, не верят в необходимость восстановления истины.

Но в эту необходимость верят авторы фильма «Забвению не подлежит». И когда в последних кадрах их картины черно-белый флаг из хроники сорокалетней давности постепенно приобретает цвет и становится флагом страны, когда он гордо трепещет на ветру — мы понимаем, что этот выразительный прием не случайно прибережен к финалу фильма, скупого, повторю, на метафоры. Здесь прочитывается надежда на преодоление разобщенности, укоренившейся в норвежском обществе.

...«Я обязательно напишу свой репортаж», — в слезах говорит Унни Хейдел, когда и суд третьей инстанции не отменяет обвинительный приговор Карлсену. «Брось, лучше напиши о чем-нибудь веселом», — отвечает ей Рейдар. Мне кажется, что ни Унни, ни создатели фильма «Забвению не подлежит» не воспользуются этим грустным советом героя. Покуда на нашей планете еще остаются корни фашизма...

Бессмертие

Эрнст Генри

Этот серьезный, волнующий фильм прежде всего впечатляет абсолютной верностью исторической правде. Временами он кажется почти документальным, в нем есть кадры, которые смотрятся как хроника. Зритель постоянно чувствует: то, что показано на экране, подлинно, все это происходило на самом деле.

Между тем следов деятельности антифашистской молодежной группы «Белая роза», существовавшей в Мюнхене в 1943 году, сохранилось мало. Разгромившие ее гестаповцы наверняка думали, что их вообще не останется, что после шести виселиц, после казни руководителей подпольной организации о мужественных мюнхенских студентах никто и никогда больше не вспомнит. Но ведь в ту пору фашистский режим уже близок был к своему позорному концу, уже появились первые признаки начинающейся агонии «третьего рейха». Самая мрачная страница в истории Германии, по существу, принадлежала теперь прошлому. А «Белая роза» предвещала будущее — и потому память о ней жива...

Участников этой организации с полным основанием можно назвать среди тех, кто в годы нацизма оставался совестью немецкого народа. Финальные титры, лаконичные, исполненные достоинства, как и картина западногерманских кинематографистов в целом, вписывают имена героев в Великую книгу Истории. Вот они. Студент Мюнхенского университета Ганс Шолль, 24-х лет. Его сестра, студентка Софи Шолль, 21-го года. Студент Кристоф Пробст, 23-х лет. Студент Александр Шморелл, 25-ти лет. Профессор Курт Хубер, 49-ти лет. Студент Вилли Граф, 25-ти лет.

«ПАМЯТЬ О «БЕЛОЙ РОЗЕ» («Белая роза» — «Die Weisse Rose»)
Авторы сценария Михаэль Ферхёфен, Марио Кребс. Режиссер Михаэль Ферхёфен. Оператор Алекс де Рош. Художники Лес Эльведи, Ули Вендт, Михаэль Адмюллер. Композитор Константин Веккер. Производство «Сентана Фильмпродукцион» (ФРГ).

Всмотритесь в их простые, открытые, симпатичные лица. Обыкновенные люди, обычные немецкие юноши и девушки, ничего исключительного в них не было. Как и все их сверстники и сверстницы, они хотели жить и радоваться жизни, любить и быть любимыми... В общем-то, они были далеки от политики. В силу своего воспитания, возраста. Война заставила их быстро повзрослеть, а гибель миллионов соотечественников и людей из других стран, ставших жертвами второй мировой войны, побудила осознать свою личную ответственность за те неисчислимые бедствия, которые принес человечеству германский фашизм. И тогда они встали на путь борьбы, отбросив позицию инфантильного невмешательства.

Для любого из них сделать это было непросто. И чувство неуверенности в своих силах, и сомнения, и просто боязнь за себя, за своих близких были им не чужды. Фильм здесь ничего не приукрашивает, ложная многозначительность и «монументальность» ему ни в малой мере не свойственны. Не скрывает экран и того факта, что у членов подпольной группы не было опыта конспиративной работы. Поэтому они порой действовали слишком уж неумело, наивно. Скажем, не таясь, закупали на ближайшей почте сотни конвертов и марок для рассылки листовок, не замечали слежки, а заметив, как мальчишки, убегали со всех ног... В своих обращениях к гражданам Германии они часто не могли найти единственно точные, ясные и убедительные слова. И обо всем этом картина Михаэля Ферхёфена рассказывает без утайки, с подкупающей искренностью и правдивостью. Тем убедительнее гуманистический пафос ленты, повествующей о том, как ни в чем не повинные молодые немцы должны были принять на свои плечи тяжкий груз ответственности за безумства и злодеяния «третьего рейха». Должны были расплатиться собственными жизнями за трагедию, в которую ввергла народы нацистская нечисть.

В истории есть моменты, когда каждый человек обязан сделать свой выбор. Отвергнув возможность пассивного обывательского компромисса, студенты из Мюнхена становятся борцами. День ото дня крепнет их убежденность в правильности избранного пути, хотя они и понимают, что пока их мало, слишком мало, чтобы противостоять гигантской без-

«ПАМЯТЬ О «БЕЛОЙ РОЗЕ»



жалостной машине фашистской «империи». Значит, надо действовать особенно продуманно, тщательно подготавливая каждую очередную операцию Сопротивления.

«Белая роза» наращивала свою активность постепенно. Когда в распоряжении организации оказался ротапринт с запасом бумаги, началось массовое изготовление листовок. В них содержался призыв к саботажу на военных предприятиях, к срыву официальных фашистских сборищ. Листовки отправлялись в сотни адресов, их подкладывали в телефонные кабинки. И вот уже воззвания «Белой розы» читают не только в Мюнхене, но и в Аугсбурге, Штутгарте, Линце, Вене, их переписывают, передают из рук в руки... Вот на улицах Мюнхена, в самом центре города, на стенах домов появляются огромные надписи: «Гитлер — убийца!», «Долой Гитлера!», «Свобода!». Предпринимаются попытки установить связь с организациями Сопротивления в Берлине, наладить контакт с единомышленниками в армии. Надо ли напоминать, что в Германии 43-го года это было подвигом, требовавшим огромного мужества!

По документам, по свидетельствам очевидцев фильм тщательно восстанавливает героические будни подпольной группы. При этом режиссер, оператор, исполнители главных ролей не допускают ни излишней патетики, ни малейшей фальши — интонация картины естественна, правдива и безыскусна. Но за этой безыскусностью — подлинная взволнованность художников, их гражданское чувство и вера в то, что подробности мужественной жизни и мужественной смерти героев «Белой розы», не нуждаясь в напыщенном комментарии, сами по себе убедительны, красноречивы и достойны того, чтобы о них напомнили нашим современникам. Скромная, но исполненная подлинного драматизма и уважения к правде истории, лента кинематографистов ФРГ — еще одно свидетельство необоримости того дела, за которое боролись и погибли юноши и девушки из Мюнхенского университета в далеком 1943 году, свидетельство преемственности антифашистских традиций в прогрессивном немецком киноискусстве.

Сегодня на Западе любят напоминать о том, что в гитлеровской Германии не было такого массового антифашистского Сопротивления, как, например, во Франции и некоторых других европейских странах, оказавшихся под пятой нацизма. Буржуазные историки и пропагандисты много пишут и говорят только об одной крупной подпольной организации, ставившей целью покончить с фашистским строем в Германии, — о группе во главе с Герделером, разгромленной после того, как один из ее членов, граф Штауфенберг, выступавший, кстати заметить, за сотрудничество с компартией и другими левыми силами, совершил 20 июля 1944 года неудачное покушение на Гитлера.

Стоит, однако, подчеркнуть, что «Белая роза» была далеко не единственной организацией Сопротивления в Германии во время войны. Тогда же в «третьем рейхе» действовали: многочисленная группа Зефкова — Якоба — Бестлейна в Берлине, организации Нейбауэра и Позера в Тюрингии, Шумана — Энгерта — Крессе в Средней Германии, «Антинацистский немецкий народный фронт», установивший связь с советскими военнопленными, в том же Мюнхене и ряд других объединений антифашистов. Исключительно важную роль в этом движении играли коммунисты.

Кроме того, опорные пункты антифашистских организаций существовали на некоторых военных предприятиях. Подпольщики действовали и в воинских частях. А созданный летом 1943 года в СССР при участии немецких военнопленных Национальный комитет «Свободная Германия», имевший свою радиостанцию, стал политическим и организационным центром немецких антифашистов, объединявшим людей различных политических убеждений, ненавидевших гитлеризм.

Однако авторы фильма «Белая роза» правы, когда настаивают на уникальности организации мюнхенских студентов, возникшей в ту пору, когда на территории Германии не существовало ни единого центра, ни разветвленной сети групп Сопротивления. Не надо забывать, что вести антифашистскую борьбу в гитлеровском «рейхе» было несоизмеримо сложнее и опаснее, чем, к примеру, во Франции и ряде других порабощенных стран Евро-

пы. Дело не только в том, что машина подавления, жандармская техника гестапо были отлажены в фашистской Германии особенно тщательно. Главные трудности, с которыми сталкивались антифашисты, объяснялись тем, что вплоть до поражения германской армии под Сталинградом большинство населения Германии верило измышлениям геббельсовской пропаганды о «большевистской угрозе» и почитало Гитлера вождем и спасителем нации. Об этом тоже честно и открыто напоминается в картине. Так, профессор Хубер, один из членов организации, долго не решается присоединиться к своим студентам, вступившим в группу «Белая роза», ибо считает их борьбу обреченной на неудачу, поскольку, как говорит он, «миллионы до сих пор еще верят каждому слову маньяка».

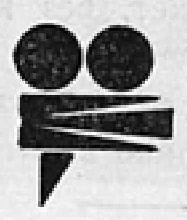
Вот почему участники Сопротивления в гитлеровской Германии долгое время не имели поддержки в массах. Многие из них, подобно героям «Белой розы», довольно скоро попадали в руки гестапо, гибли на виселицах или в лагерях смерти. Создатели фильма с большим тактом, но не поступаясь истиной, передают на экране атмосферу исторической трагедии, пережитой немецкой нацией.

Фильм Михаэля Ферхёфена — произведение политического кинематографа, в значительной степени злободневное, хотя в нем рассказано о событиях, случившихся более четырех десятилетий назад: давний опыт обретает новую актуальность в контексте современности.

Когда я смотрел картину о «Белой розе», я вспоминал моих друзей — немецких комсомольцев 20-х годов. И мне казалось, что на экране оживают их лица, звучат их голоса... Непохожие на наших комсомольцев, эти жизнерадостные и мужественные ребята напоминали их в главном: боевитостью, революционным нетерпением, страстным желанием действовать быстро, дерзко и смело, приближая прекрасное будущее. Но разве не было подобных качеств и у героев «Белой розы»?!.

Появление фильма «Память о «Белой розе» в сегодняшней ФРГ представляется мне симптоматичным — с учетом тревожных явлений в общественно-политической жизни этой страны, усиления реваншистских настроений и активизации крайне правых сил. При попустительстве, а порой и прямом покровительстве властей в Западной Германии все шире развертывают свою деятельность различные «землячества», объединения «ветеранов» вермахта и войск СС, неонацистские группировки. Одновременно предпринимаются массированные пропагандистские кампании с целью обелить преступления фашизма. Все это вызывает серьезную озабоченность трудящихся, прогрессивной интеллигенции, трезво мыслящих политиков, выступающих против зловещих планов тех, кто хотел бы возродить нацизм на немецкой земле, кто призывает к пересмотру послевоенных границ в Европе и милитаризации Федеративной Республики. В эту борьбу включается и западногерманское студенчество. К примеру, подсчитано, что в массовых антивоенных манифестациях не менее 30 процентов участников составляют учащиеся и недавние выпускники университетов, молодые люди, которым сегодня столько же лет, сколько было когда-то бойцам «Белой розы»...

Антифашистские традиции бессмертны. Залог этого бессмертия — в нашей памяти, к которой обращается искусство, неравнодушное к судьбам человечества, к его будущему. Кинопроизведения, подобные картине, созданной Михаэлем Ферхёфеном и его товарищами, воспитывают в послевоенных поколениях ненависть к нацизму, агрессии, насилию, решимость противостоять им столь же мужественно и самоотверженно, как сорок лет назад боролись с фашистской нечистью студенты из Мюнхена.



Тонино (Антонио) Гуэрра, известный современный итальянский писатель и кинодраматург, родился в области Романья в 1920 году. Получил педагогическое образование. Гуэрра — автор нескольких романов и поэтических сборников.

Начиная с 1953 года Тонино Гуэрра активно работает в кинематографе, выступая как сценарист и автор сюжетов. Центральной фигурой фильмов, созданных при участии Гуэрра, нередко является человек в состоянии конфликта с современным буржуазным обществом, тяжело переживающий разлад собственных духовных устремлений и нравственных принципов с установками потребительской, прагматической «морали».

Наиболее плодотворным оказалось сотрудничество Гуэрра с такими видными режиссерами итальянского кино, как Федерико Феллини («Казанова», «Репетиция оркестра», «А корабль плывет...») и Микеланджело Антониони («Ночь», «Затмение», «Красная пустыня», «Забриски Пойнт»). В разное время постановку фильмов по сценариям, написанным Гуэрра самостоятельно и в соавторстве с другими драматургами, осуществили многие известные мастера киноискусства Италии, в их числе: Джузеппе Де Сантис («Люди и волки», «Дорога длиною в год»), Элио Петри («Считанные дни», «Убийца»), Франческо Рози («Жили-были», «Три брата»), Лукино Висконти (новелла в картине «Казанова-70»).

Фильмы, снятые по сценариям Гуэрра, неоднократно получали высшие награды крупнейших международных кинофестивалей. В 1963 году Тонино Гуэрра был удостоен в Италии национальной премии «Серебряные ленты» за лучший оригинальный сюжет (сценарий «Считанные дни»).

Сегодня мы предлагаем вниманию читателей несколько коротких эссе Тонино Гуэрра.

«Амаркорд»: я вспоминаю

Тонино Гуэрра

Лепестки розы

Прошло уже несколько месяцев после того, как я вернулся в Рим. Ранее я расторгнул (по личным соображениям) контракт на написание сценария фильма «Казанова». И вот мы снова начинаем встречаться с Феллини в его рабочем кабинете, который в те времена располагался на Виа Систина, неподалеку от дома, где Гоголь написал «Мертвые души». Мы опять стали работать над одной старой идеей. Федерико уже давно хотел сделать этот фильм, но каждый раз по каким-то совершенно загадочным причинам он останавливал работу. Феллини был убежден, что сам сюжет, без всякого сомнения, заколдованный, не хотел, чтобы дело дошло до экрана. Последний раз уже стояли декорации, но Федерико вдруг тяжело заболел.

Теперь же он решил довести дело до конца и, больше того, хотел предложить продюсеру делать эту картину вместо «Казановы», подготовка к которому уже велась в павильонах студии «Чинечитта». Но Феллини уже не хотел заниматься похождениями Казановы. Вдруг у меня заболели зубы; врач настоял на срочном, хотя и не очень сложном хирургическом вмешательстве, после чего стало ясно, что у меня тяжелое заболевание десен. Вся эта история очень повлияла на душевное состояние Феллини, и он стал подозревать, что сценарий, который явно кто-то сглазил, направил свою недобрую энергию на меня.

И вот как-то летом, часов в семь вечера, мы снова встретились в его кабинете. Сумерки. Я сижу за столом перед пишущей машинкой и папкой со старым вариантом сценария. Он лежит на диване, укрывшись каким-то коричневым пледом, ворот белой шелковой рубашки расстегнут. Со своего места я только

«Амаркорд» — на романьольском диалекте означает «Я вспоминаю». — *Прим. переводчика.*

и мог различить в полумраке его белую рубашку и руку, которая время от времени как бы отделялась от тела, зависала в воздухе, а потом направлялась к голове, и кончики пальцев дотрагивались до редких волос. Рядом с диваном — низкий стеклянный столик, на столе — ваза, полная роз. Время от времени от них отделялся лепесток и падал на стол. Вот уже в который раз, когда я поворачивался в ту сторону, где лежал Федерико, я замечал нежный полет лепестков, в особенности много их теряла одна белая роза. От ее лепестков в воздухе оставался даже какой-то белый след. Вдруг Федерико замолчал. Я перестал печатать. Нечто незнакомое, нечто новое было в этой паузе, это отличало ее от других остановок в работе.

Федерико встает — и я слышу, как он устало вздыхает. Он постоял немного рядом со столиком, потом наклонился, поднял несколько упавших лепестков, подошел ко мне и шепотом сказал, что в общем-то этим сценарием лучше заняться попозже, как-нибудь потом, в другой раз. Вот одной рукой он открывает папку со старым вариантом сценария, а другой бросает туда, внутрь, поглубже, лепестки роз. Потом прячет папку в самый дальний ящик бюро, в котором свалены какие-то старые куклы.

Да простит меня великодушно читатель, если я ни словом не обмолвился ни о названии фильма (ведь его еще надо делать), ни о сюжете. С тех пор я его тоже боюсь. И, клянусь, если Феллини мне снова позвонит и скажет, ну, давай, мол, доведем этот сценарий до кондиции, то уповать мне останется только на провидение.

Игра в камешек

Во время работы над сценариями мы с Антониони очень часто изобретали, так, ради развлечения, самые разные игры и устраивали что-то вроде минисоревнований.

Во времена «Приключения», например, мы мяли бумагу в шарики, и надо было эти бумажные шарики забросить в пепельницу, которую помещали на определенном расстоянии



Тонино Гуэрра

на диване или на столе. Побеждал, естественно, тот, кто делал больше точных бросков. Как и при любой игре, сразу же возникали споры, дело доходило до скандалов, и каждый обвинял другого в том, что тот нарушил правила.

Когда мы работали над сценарием для фильма «Ночь», у нас не было никаких интересных идей для сюжета; то есть вернее будет сказать, что нам не нравился уже принятый сценарий, и надо было что-то срочно придумать. Продюсер тем временем вел подготовку к съемкам полным ходом, заключал контракты с актерами, собирал группу. А мы, закрывшись на семь замков от всего мира, с ума сходили от новой игры.

Все это время мы подолгу просиживали в широком коридоре — на полу из светлого мрамора. Через определенные промежутки на светлом фоне пола были выложены косые полосы темного мрамора шириной сантиметров десять. Вот в чем состояла игра: мы бросали плоский камешек, он скользил по мраморному полу и должен был остановиться внутри десятисантиметровой темной полоски как можно ближе к камешку соперника. И каждый раз, когда камешек останавливался в зоне темного коридора, мы производили тщательные замеры и строго контролировали его положение, поскольку зачастую края его «заступали» за дозволенные пределы десятисантиметрового пространства. Камешек должен был останавливаться точно посередине темной полосы. Продюсер тем временем ждал сценарий, и мы говорили ему, что окончательный, переделанный, прекрасный сценарий мы вручим ему с минуты на минуту. Актеры требовали прояснить хотя бы сюжет, в котором им предстояло сниматься. Производственники требовали сценарий для составления сметы. Первый луч надежды Антониони дал продюсеру, который пребывал в темном царстве неведения, объявив ему вдруг, что фильм будет сниматься в Милане.

Шли дни, а мы все пускали в свободное скольжение плоский камешек по мраморному полу. Игра настолько нас увлекла, что мы решили вставить ее в картину. Мы начали писать эту сцену, а все остальное придумалось к ней очень легко, буквально за несколько дней. Антониони срочно выехал в Милан, где его ожидала в полной готовности съемочная группа.

Кофе «в уме»

Неаполь всегда был для меня городом загадок, и зачастую загадки эти было трудно разрешить. Зато Де Сика чувствовал себя в своем родном городе как рыба в воде. Поехали мы с ним как-то в Неаполь на выбор натуры для фильма «Брак по-итальянски», и он мне говорит: «Давай посидим немного в этом баре. Может, здесь произойдет что-нибудь такое, что заставит тебя еще больше полюбить неаполитанцев».

Бар располагался на площади, прямо напротив вокзала. Мы садимся за столик, закуриваем, собрались было заказывать, но в это время два вошедших в бар парня прямо с порога просят у бармена четыре кофе, но заказ их звучит весьма странно: «Четыре кофе! Два пьем, два в уме». Причем «два в уме» они произносят очень четко, почти по слогам, чтобы не было, как кажется, недоразумений. Они подходят к стойке, выпивают два кофе, платят за четыре и уходят.

Я, конечно же, сразу же спрашиваю у Де Сика, что означают эти два кофе — оплаченные, но невыпитые. Он мне знаком дает понять: сиди и жди, сам поймешь. Люди продолжают входить и выходить из бара, причем большинство заказывает нормально, выпивают, едят и уходят. Но вот в бар входит очень скромно одетая синьора и говорит бармену: «Три кофе. Один мне, два в уме». Пьет один, платит за три и уходит. Я опять пытаюсь добиться от Де Сика объяснения, потому что любопытство мое покоя мне не дает. Но Де Сика и не думает «раскалываться», больше того, сам встает и говорит бармену: «Пять кофе! Два пьем, три в уме».

Наступил полдень. Из большой открытой двери видна привокзальная площадь, все больше и больше как бы пожираемая солнцем, все больше и больше похожая на безлюдную пустыню. И вдруг в этом солнечном

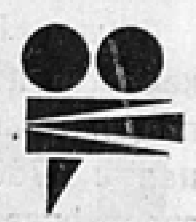
слепящем свете возникает тень. Она медленно передвигается, начинает постепенно принимать какие-то определенные очертания: в проеме двери появляется нищий. На нем какой-то засаленный передник, на ногах — кеды без подошв. Он останавливается чуть справа, чтобы как можно меньше раздражать своим присутствием, и, тихо вздохнув, едва слышно, робко спрашивает: «Есть что-нибудь в уме?» «Да, есть, есть...» — холодно отвечает бармен. Нищий подходит к стойке и в невероятном приливе счастья, жестикулируя каким-то непонятным образом, выпивает свою чашечку кофе.

Ничего

Прошлым летом Бернардо Бертолуччи, который был в Японии по случаю выхода там его картины, в один прекрасный день сел в электричку и поехал на берег моря, в Камакура. Он хотел повидать там госпожу Кавакита, с которой столько раз встречался в Европе на различных кинофестивалях, а главное — сходить там на могилу великого режиссера Одзу.

После небольшого отдыха в загородном домике госпожи Кавакита они пешком отправились на кладбище, расположенное на холме, на окраине селения Камакура. Зеленый холм был сплошь уставлен надгробными плитами неправильной формы, а некоторые из них представляли собой торчащий из земли узкий параллелепипед. На многих могилах родственники обрызгивали водой эти надгробные плиты, словно желая утолить жажду тех, кто в этот жаркий день покоился под раскаленными плитами. Вот и госпожа Кавакита остановилась у могилы мужа и, не желая, чтобы Бернардо ждал, пока она будет омывать надгробную плиту, показала рукой в ту сторону, где надо было искать могилу Одзу. Бернардо посмотрел на бесконечное количество надгробий, которые с той стороны закрывали почти всю зелень холма, и в полной растерянности оглянулся на госпожу Кавакита, которая поторопилась успокоить его. Она сказала: «Его могилу легко найти, увидите, там — ничего». Ободренный таким уточнением, Бертолуччи стал искать в том направлении, куда ему указали, искал, искал, но так и не мог найти никакой могилы без эпитафии. Тем временем госпожа Кавакита, закончив ритуал на могиле мужа, подошла к Бернардо, стоявшему в растерянности, и сказала: «Ну вот, видите, какой вы молодец, нашли все-таки сами». Она положила руку на серый мраморный куб, на котором был изображен какой-то сложный иероглиф. «Да, но на нем, вот видите, иероглиф есть!» — сказал Бернардо. «Вот именно, — ответила госпожа Кавакита. — Это слово системы дзен, произносится оно «му» и означает «ничего»... пустоту... Я же вам сказала, что там — «ничего».

Перевод Валерия Сировского





АВСТРАЛИЯ. «Из любви к деньгам» — первый фильм национального производства, исследующий проблемы, связанные с положением трудящихся женщин в Австралии. После того как режиссеры Меган Макмарчи и Дженни Торнли рассказали о своем замысле на страницах печати, к ним стали поступать многочисленные письма и посылки: австралийские женщины присылали кинематографистам документы, редкие книги, фотографии и кинофрагменты, даже записи песен прошлых лет... Часть этих материалов вошла в четырехсерийный документальный фильм, куда включены отрывки из игровых лент, интервью и комментарии, проливающие свет на трудную судьбу как аборигенок, так и иммигранток, приехавших в Австралию в поисках работы.

Дженни Торнли говорит, что найти средства на постановку, а затем добиться показа готовой ленты широкой аудитории было чрезвычайно сложно. Ведь формирование репертуара кинотеатров, равно как и значительной части телевизионных программ, осуществляется в стране в основном за счет голливудской продукции, вот уже многие годы оказывающей негативное влияние на вкусы зрителей.

Фильм «Из любви к деньгам» касается и малоизвестных страниц истории Австралии начиная с 1780 года; авторы сосредоточивают основное внимание на таких острых проблемах, как безработица среди женщин и роль женщин в общественной жизни. Картина, по оценкам рецензентов, дает представление о кризисных явлениях капиталистической системы, о царящем в буржуазном государстве социальном неравенстве.

Г. Фролов

АЛЖИР. Создать экранную летопись борьбы алжирского народа за независимость, активизировать производство и распространение фильмов и других средств аудиовизуальной информации, повысить качество национальной кинопродукции — вот круг вопросов, обсуждавшихся на проходившем в Константине симпозиуме алжирских кинематографистов, который был приурочен к 30-летию начала борьбы народа Алжира против французских колонизаторов.

Открытию симпозиума предшествовал ретроспективный показ лучших фильмов, созданных в стране за последние 25 лет. Симпозиум ставил своей главной задачей обобщить кинематографический опыт, связанный с отражением революционной борьбы алжирского народа. Вместе с тем, как отмечалось в ходе дискуссии, прогресс национального кино в последнее время во многом определяется попытками молодых кинематографистов страны исследовать на экране те глубокие социально-экономические преобразования, которые происходят в современном Алжире. Аграрная революция, позитивные сдвиги в экономике, преодоление пережитков прошлого в быту и общественной жизни — таковы темы, осмыслению которых посвящены некоторые ленты последних лет.

На симпозиуме обсуждался ряд нерешенных проблем алжирской кинематографии. В частности, отмечалось, что малые масштабы кинопроизводства (в среднем в Алжире выходит не более трех игровых полнометражных фильмов в год) не позволяют создать заслон на пути американской коммерческой продукции, наводняющей кино- и телеэкраны страны. Участники симпозиума поставили вопрос о необходимости национализации кинопроизводства и проката, обсудили возможности технического переоснащения студий и организации школы актерского мастерства. Симпозиум деятелей алжирского кино стал важным событием в жизни молодой кинематографии страны.

А. Осипов

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. ...Издав душераздирающий крик, человек в лохмотьях оскалился, как дикий зверь, и опрометью бросился в лесную чащу. Следом за ним устремилась стая огромных черных обезьян... Это кадр из картины «Грейстоук, легенда о Тарзане», снятой режиссером Хьюго Хадсоном (премия «Оскар» в 1982 году за фильм «Огненные колесницы») по мотивам нашумевшего приключенческого романа Эд-

гара Бэрроуза «Тарзан», ранее более 50 раз экранизированного в немом и звуковом кино. В названии ленты использовано имя древнего английского аристократического рода, потомком которого, согласно Бэрроузу, являлся Тарзан, человек-обезьяна.

...Где-то у западных берегов Экваториальной Африки потерпел бедствие корабль, на котором странствовала по свету богатая молодая чета. Путешественникам с трудом удается выбраться на сушу. Вскоре у супругов рождается сын. Мать умирает, не приходя в сознание. Отца убивает в джунглях стая обезьян. По случайному совпадению у одной из самок в это время погибает детеныш, и она начинает ухаживать за новорожденным. Тарзан вырастает среди диких зверей, перенимая повадки своих «приемных родителей»...

Однажды в лесной чаще появляется археологическая экспедиция. В жестокой схватке с обезьянами все ее участники погибают, в живых остается лишь ученый-бельгиец. Тарзан выхаживает раненого и становится его другом. В конце концов ученому удается вернуть дитя джунглей в общество цивилизованных людей, откуда он снова бежит в джунгли...

По подсчетам киноведов, 26-летний Кристофер Лэмбер, исполнивший главную роль в фильме «Грейстоук», стал семнадцатым Тарзаном в истории мирового кино. Наибольшей известностью после появления в кинематографе звука пользовался Тарзан Джонни Вайсмюллера (олимпийского чемпиона по плаванию 1924 и 1928 годов).

По отзывам критики, картина Хадсона заметно отличается от прежних лент о Тарзане, где основное место занимали эпизоды, позволявшие исполнителю центральной роли беспрерывно демонстрировать свою ловкость и незаурядные физические данные. Отличие это рецензенты связывают с мотивом критики «цивилизованного варварства», который присутствует в фильме.

Н. Кукушкин


Кристофер Лэмбер в фильме «ГРЕЙСТОУК, ЛЕГЕНДА О ТАРЗАНЕ»



ГДР. В прошлом году в кинотеатрах республики побывало 73,4 миллиона зрителей, что на 700 тысяч больше, чем в 1983-м. Об этом сообщил на традиционной ежегодной пресс-конференции в Берлине директор кинопрокатной организации «Прогресс» Вольфганг Харкенталь. Он рассказал, что в нынешнем году на экраны страны выйдет 125 новых фильмов, в том числе 95 из Советского Союза и других социалистических государств.

Новая продукция киностудии ДЕФА включает 15 работ кинематографистов ГДР, в том числе такие ленты, как «Эте и Али» Петера Кахана, «В гостях у Ван Гога» Хорста Зеемана, «Эткинс» Хельги Тримперт. При выборе тем, отметил на пресс-конференции генеральный директор ДЕФА Ганс-Дитер Меде, усилия кинематографистов направлены на углубленное исследование важных исторических событий и узловых проблем современности.

В цикле «Фильмы друзей — друзьям» будет вновь показана киноэпопея Юрия Озерова «Освобождение» и экранизации произведений Константина Симонова.

Среди новых советских картин — работы Сергея Герасимова, Юлия Райзмана, Александра Митты, Болота Шамшиева.

Знаменательными событиями культурной жизни страны станут сельский кинофестиваль, который пройдет в округах Зуль, Магдебург и Шверин; кинопросмотры, приуроченные к Дням культуры СССР и Венгрии в ГДР; Дни социалистического кино и XIV фестиваль советского фильма, который состоится осенью, а также ретроспективный показ фильмов Конрада Вольфа.

К. Урюпов

Кинематографисты страны активно работают над экранизациями произведений известных немецких писателей.

Фильм «Женщина и чужой» режиссера Райнера Зимона основан на новелле Леонгарда Франка «Карл и Анна», увидевшей свет в 1926 году. Три года спустя автор написал на сюжет «Карла и Анны» пьесу о трех молодых людях, которых война ставит в ситуации экстремальные, кажущиеся невероятными, с точки зрения обычной логики и здравого смысла. Мы хотели, заявил Зимон, рассказать в своей картине о бесчело-



«ЖЕНЩИНА И ЧУЖОЙ». Карл — Йоахим Летч, Анна — Катрин Валигура



вечности войны, не показывая при этом самой войны. Действие фильма начинается в русском лагере для военнопленных, затем события переносятся в разоренную первой мировой войной Германию. В главных ролях снимались молодые театральные актеры Йоахим Летч, Катрин Валигура и Петер Циммерман.

На XXXV Международном кинофестивале в Западном Берлине фильм «Женщина и чужой» разделил главную премию — «Золотого медведя» — с английской картиной «Уетерби».

К рассказу Анны Зегерс «Переезд» обратился режиссер Фриц Борнеман. И в этом фильме главные герои — молодые люди... Сын эмигранта из фашистской Германии Эрнст Трибель (Ян Шпитцер) знакомится в Бразилии, куда забросила его судьба, с юной Марией-Луизой, которая помогает юноше приспособиться к новым, непривычным для него условиям, обучает португальскому языку. А когда война заканчивается, Эрнст принимает решение вернуться на родину. Он уверен, что девушка, которую полюбил и которая отвечает ему взаимностью, непременно последует за ним... Картина «Переезд» — совместная постановка телевидения ГДР и Кубы. Съемочная группа работала в ГДР, на Кубе, в Бразилии, на судне, находившемся в Атлантике.

Марию-Луизу сыграла известная кубинская актриса Марибель Родригес.

М. Семенов

ИНДИЯ. Жизнь трудового Бомбея — постоянная тема творчества молодого режиссера Саида Ахтара Мирзы. После окончания Института кино и телевидения в Пуне Мирза поставил для бомбейского телевидения два острополемических документальных фильма. В 1978 году он дебютировал в игровом кинематографе, сняв картину «Необычная история Арвинда Десаи» (см. «ИК», 1979, № 4). Затем последовал фильм «Почему рассердился Альберт Пинто» (1980), который газета «Пэтриот» назвала «одним из лучших политических фильмов, поставленных в Индии за последнее десятилетие» (см. «ИК», 1982, № 4).

Мохон Джоши, герой новой работы режиссера «Слушается дело Джоши» — пенсионер, доживающий свой век в полуразрушенном многонаселенном доходном доме. Владелец его сознательно оттягивает ремонт здания, надеясь не мытьем, так катаньем избавиться от невыгодных малоимущих квартирантов, пустить дом под снос, а на освободившейся территории выстроить отель.

Однако и в суде Джоши так и не удалось найти управу на домовладельца и отстоять свои права. Сначала он долго не мог нанять адвоката, затем в силу разных причин его дело откладывалось со дня на день. В финале картины старик погибает под обломками рухнувшего здания...

Индийская кинокритика расценивает ленту Мирзы как «серьезную критику судебного крючкотворства» («Саптахик Хиндустан»), «почти документальный кинорепортаж о новом Дон-Кихоте, сражающемся с ветряными мельницами» («Скрин»).

На главную роль в фильме режиссер пригласил непрофессионального актера — известного прозаика, генерального секретаря Национальной федерации прогрессивных писателей Индии Бхишама Сахни.

Ю. Корчагов

ИРЛАНДИЯ. «Энн Дэвлин» — так называется недавно вышедший на экраны страны фильм, сделанный в жанре исторической драмы. Поставила картину сценарист и режиссер Пэт Мэрфи. Это ее вторая лента (несколько лет назад Мэрфи дебютировала фильмом «Майев»). Действие фильма разворачивается в Ирландии конца XVIII — начала XIX века. Именно в этот период в стране наблюдался мощный подъем национально-освободительного движения против английского колониального господства. В 1791 году возникает общество «Объединенные ирландцы», леворадикальные представители которого выдвигают программу борьбы за независимую республику и политическое равноправие ирландцев. Вспыхнувшее в 1798 году восстание было подавлено. Спустя три года вступил в действие акт об англо-ирландской унии, в результате чего была ликвидирована парламентская автономия Ирландии. Борьбу против унии, за создание независимой Ирландской республики возглавил один из деятелей ир-

ландского национального движения Роберт Эммет. Он приступил к подготовке вооруженного восстания в Дублине, попытка которого летом 1803 года была жестоко подавлена властями.

О судьбе Роберта Эммета и его соратницы Энн Дэвлин (ее дневники были положены режиссером в основу сценария) и повествует этот фильм.

Как отмечает рецензент журнала «Вэрайети», особенно удачно решен центральный эпизод фильма, где Энн, проявляя незаурядную силу духа, одерживает на допросах моральную победу над своими мучителями. По мнению критики, убедительна работа актрисы Бритт Брэннан; Энн в ее исполнении внешне сдержанная, без налета излишней сентиментальности, но в то же время глубоко чувствующая натура. В роли Эммета снялся актер Боско Хоган, создавший яркий образ ирландского революционера, отдавшего жизнь за независимость родины.

А. Мирончиков

ИТАЛИЯ. Итальянская кинопромышленность, по меткому замечанию одного журналиста, напоминает в наши дни умирающего сицилийского аристократа Салину из фильма Висконти «Леопард»...

Крупные, серьезные режиссеры переживают кризис: Феллини и Антониони снимают сегодня коммерческие телевизионные фильмы; последняя картина Рози делается на французские деньги с участием французских актеров, многие известные мастера подолгу находятся в простое. Ведущие продюсеры работают за границей: Понти — в Швейцарии, Дино Де Лаурентис и Гримальди — в США.

Потрепанный, с устаревшим оборудованием кинотеатр — характерный символ упадка итальянского кино. Только за последние три года закрылось около 1400 залов, а из 7700 оставшихся только треть работает постоянно. Если в начале 70-х годов продавалось 700 миллионов билетов в год (больше, чем в ФРГ, Франции и Великобритании вместе взятых), то в 1983 году было продано в четыре с лишним раза меньше. «Закрытие кинотеатра для меня — такая же травма, как осквернение церквей», — сказал Феллини в одном из недавних интервью.

«Наши технические работники, операторы, декораторы... принадлежат к моему поколению, — горько заметил 68-летний режиссер Луиджи Коменчини. — С их уходом мы перестанем говорить о кризисе итальянского кино, оно просто умрет...»

В. Трофимов

КУБА. На VI фестивале «нового латиноамериканского кино» в Гаване собрались кинематографисты многих государств Латинской Америки, а также деятели киноискусства других континентов — создатели фильмов на латиноамериканскую тематику. На экране смотра было показано 60 игровых полнометражных и около 200 документальных лент мастеров кино Бразилии и Аргентины, Кубы и Венесуэлы, Перу и Никарагуа, рассказывающих о жизни и злободневных проблемах народов Латинской Америки.

В конкурсе игровых картин премия «Большой коралл» была присуждена международным жюри известному бразильскому режиссеру Нельсону Перейре Дос Сантосу за фильм «Воспоминания о тюрьме». Это убедительный кинорассказ о страданиях народа Бразилии в период правления президента Варгаса, жестоко расправлявшегося с оппозицией.

Вторую премию фестиваля разделили две аргентинские картины: «Убийство в сенате» Хуана Хосе Хусида и «Понять» Алехандро Дориа. Первая из них повествует о реальном событии, имевшем место в 30-е годы, — убийстве наемниками ультраправых прогрессивного сенатора Энсо Бордабери и обстоятельствах расследования этого потрясшего всю страну преступления. Прозвучавшее в ленте осуждение терроризма было встречено единодушным одобрением зрителей. Аргентинский актер Мигель Анхель Солас, снявшийся в этом фильме, признан лучшим исполнителем мужской роли. Премий за лучшее исполнение женских ролей удостоены аргентинские актрисы Сусу Пекораро («Камилла») и Чина Суррилья («Понять»).

Третью премию в категории художественных фильмов получили кубинские ленты «Обмен» и «Из пушки по воробьям».

Большой интерес аудитории вызвал аргентинский фильм «Дети войны» режиссера Бебе Камина — об участии молодых аргентинцев в вооруженном конфликте с Великобританией из-за Мальвинских (Фолклендских) островов. По мнению участников гаванского кинофорума, аргентинское кино переживает сегодня период подъема. Приход к власти демократического правительства благотворно сказался на развитии кинематографа.

Как и на предыдущих фестивалях, живой интерес вызвали фильмы о положении в залитом кровью Сальвадоре. Учитывая важность и актуальность этой темы, кубинское телевидение показало в дни смотра конкурсную документальную ленту голландского режиссера ван дер Пайттена «И потому ответственность несет государство». Это драматический рассказ о тысячах сальвадорцев, похищенных репрессивным аппаратом диктатуры и занесенных в списки «пропавших без вести».

«Что сделали с твоим детством?» — так называется документальная лента кубинского режиссера Серхио Нуньеса. Слово в ней предоставлено сальвадорским детям, которые говорят о том, что происходит у них на родине. Нужно видеть, как не по-детски рассуждают эти ребята, какая взрослая серьезность в их глазах, насколько ясно они понимают, кто лишил их детства, убил их родителей, старших братьев и сестер, кто продолжает уничтожать тысячи и тысячи мирных сальвадорцев.

«Латиноамериканский кинематограф переживает сейчас важнейший этап в своем развитии, — сказал, подводя итоги фестиваля, видный бразильский режиссер Жералдо Сарно. Гаванский киносмотр показал, что деятели кино стран Латинской Америки ищут общие пути в искусстве, борются за единство в таком нелегком деле, как отражение действительности средствами экрана. Поэтому каждый из нас, работая над своим очередным фильмом, вносит вклад в создание одной общей картины — картины о горестях и радостях народов Латинской Америки».

Сергей Середа, корр. ТАСС

Гавана

США. Многим актрисам приходилось играть принцесс на экране, но «сыграть» эту роль в жизни довелось, пожалуй, лишь одной — «звезде» 50-х годов, — знаменитой Грейс Келли. В 1956 году она вышла замуж за принца Монако, и этот поворот судьбы затмил ее кинославу.

Недавно вышла в свет книга Сары Брэдфорд «Принцесса Грейс» — жизнеописание Келли. Автор прослеживает биографию актрисы от детских лет, проведенных в Филадельфии, до трагической гибели в автокатастрофе в 1982 году. Читая книгу Брэдфорд, понимаешь, что судьба Грейс Келли заслуживает внимания не только потому, что эта кинозвезда стала принцессой...

Грейс Келли.
Одна из последних фотографий, сделанная Джиной Лоллобриджидой



Биография актрисы своеобразна. Грейс принадлежала к семье Келли, давшей Америке крупного драматурга, лауреата двух Пулитцеровских премий Джорджа Келли, знаменитого водевильного актера Уолтера Келли, чемпиона мира по гребле Джека Келли. Детство прошло в тени великих родственников, шутила сама Грейс. Однажды, когда репортеры фотографировали брата после очередной победы и Грейс, тогда еще подросток, оказалась рядом с ним, один из журналистов, увидев ее, крикнул: «Что здесь делает эта блондинка? Надо ее убрать из кадра!» Но он оказался плохим пророком.

Прошло несколько лет, и в жизни Грейс наступило время, когда она из кадра почти не выходила. Зрители шутили: «Вы слышали новость? Голливуд делает ленту без Грейс Келли!»

Но этому предшествовали годы серьезного труда. Приехав в Нью-Йорк учиться актерской профессии, Грейс быстро продвинулась на телевидении. Однако мечтой ее была сцена. Чтобы пробиться на Бродвей, она самостоятельно подготовила и показалась в сорока (!) ролях, пока не была утверждена на первую — в «Отце» Стриндберга.

Однажды ее увидел Джон Форд и пригласил на фильм «Могамбо». Келли было тогда двадцать два года. Пробил ее звездный час. Она начала сниматься из картины в картину: «Необыкновенное окно», «Мосты на Токо-Ри», «Поймать вора», «Лебедь», «Высшее общество»...

Лучшей картиной Грейс Келли стала «Деревенская девчонка», доказавшая самым заядлым скептикам, что актриса оказалась на гребне успеха не по воле слепого случая. Двадцатипятилетняя Келли сыграла опустившуюся, сварливую жену актера-алкоголика (его играл Бинг Кросби), из ревности не отпускавшую его ни на шаг, — странное, жалкое существо с ушедшей в плечи головой, нависающими на лицо прядями тусклых волос и както нелепо, уныло сидящими на носу очками. За «Деревенскую девчонку» Грейс Келли получила «Оскара».

Выйдя замуж, Грейс оставила кино навсегда. Ей было двадцать шесть лет...

Л. Велехов

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. Необычная киношкола действует в словацком селе Поводы. В числе ее «слушателей», прилежно овладевающих основами актерской профессии, — лев и обезьяна, пумы и камерунские козы. Директор и преподаватель школы — ветеринар Ладислав Догнянский и члены его семьи в свободное время с увлечением занимаются уходом за животными и их дрессировкой. Многие из четвероногих «артистов» затем с успехом «играют» в детских фильмах и приключенческих лентах, которые снимаются на киностудиях Чехословакии.

Некоторые из них, в том числе лев Сунар, попали к Догнянским из зоопарков больными и беспомощными малышами. А пум Нимбу и Шарлотту взяли из цирка, где их списали из-за «профессиональной непригодности»: у одной был серьезный перелом, другая страдала хроническим катаром. Догнянскому потребовался опыт ветеринара и тонкое знание психологии диких животных, чтобы вылечить их и поставить на ноги. Немало хлопот доставила ему и обезьяна Филип, которую мать после рождения в зоопарке города Брно не пожелала кормить.

За одиннадцать лет плодотворного сотрудничества с киностудиями и телевидением республики «воспитанники» уникальной киношколы Ладислава Догнянского уже снялись в нескольких десятках картин. Интересно, что у четвероногих «артистов», как и у настоящих, избалованных вниманием кинозвезд, тоже бывают свои капризы. Так, во время съемок одной из сцен приключенческого фильма лев Сунар ни за что не хотел забраться на трон султана, как того требовал сценарий, пока не привезли из дома дочь Догнянских Зузану.

Бывает, что звери возвращаются из киношколы обратно к своим «товарищам». Так было и с парой ягуаров, выхоженных в Поводах и возвращенных семь лет назад в зоопарк города Брно. Недавно Ладислав Догнянский впервые с тех пор посетил зоопарк. Увидев его, ягуары приветливо замурлыкали — они не забыли человека, долгое время терпеливо ухаживавшего за ними да к тому же обучившего их «актерской» профессии.

В. Угров

Памяти Айвора Монтегю

С Айвором Монтегю, известным ученым-искусствоведом и общественным деятелем Великобритании, я познакомился в 1961 году. После лекции о советском кино, прочитанной в одном из павильонов нашей выставки в Лондоне, председательствующий спросил: «Есть ли вопросы?» Публика в лекционном зале собралась, как водится, разношерстная, ожидать можно было любого вопроса, в том числе и недружественного. И вот где-то в середине зала человек поднял руку, а потом встал и спросил: «Что вы можете рассказать о замечательной картине «Баллада о солдате»? Я рассказал... По окончании встречи задавший вопрос слушатель подошел ко мне. Им оказался Айвор Монтегю, с ним рядом была его жена Хэл. Улыбаясь, Монтегю пожал мне руку и объяснил, что спрашивал с единственной целью — создать дружелюбную атмосферу в зале. Задал он и еще один вопрос: «Скажите, а следующая ваша лекция будет повторением этой или вы расскажете что-то новое?» Узнав, что я собираюсь выступать на другую тему, пообещал приехать опять. И действительно, приехал, хотя сделать это было не так-то просто: Монтегю жили тогда довольно далеко от города...

С тех пор мы нередко встречались с Айвором в Москве, он бывал у меня в гостях. Рассказы Монтегю за чашкой чая — это был целый мир, богатый, разнообразный, увлекательный...

Айвор Монтегю был другом Сергея Эйзенштейна, с которым они вместе работали в Голливуде, где великий советский режиссер одно время намеревался экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера. Атмосфера знаменитой «фабрики грез», хозяевам которой хотелось нивелировать живую творческую мысль, приспособив эйзенштейновский замысел для своих целей, сплотила этих двух выдающихся деятелей передового киноискусства. Месяцы общения с Эйзенштейном оставили в памяти Монтегю след настолько глубокий, что он впоследствии написал книгу, изданную в 1968 году, — «С Эйзенштейном в Голливуде». Ни один исследователь в области истории кинематографа, интересующийся подробностями биографии Эйзенштейна, не проходит мимо этой тонкой, умной работы, основывающейся на живых впечатлениях.



Айвор Монтегю

Достоин внимания и другой киноведческий труд Монтегю, исследующий важные закономерности мирового кинематографического процесса, проливающий свет на противоборство двух социальных систем — социализма и капитализма — в сфере художественного творчества. Я имею в виду книгу «Мир фильма», вышедшую в 1964 году, а вскоре изданную и на русском языке. В ней обнаруживаются замечательные черты дарования и личности автора: публицистический темперамент, непоколебимая убежденность коммуниста в правильности своих представлений о путях и перспективах социального развития современного мира,

глубокое понимание выразительных средств киноискусства, его достижений и потенциальных возможностей. А кинематограф Айвор Монтегю отлично знал изнутри — не только как киновед, но и как автор ряда сценариев.

Гуманист по убеждениям, Айвор Монтегю не мог позволить себе оставаться в стороне от главных забот человечества. Вместе с Жолио-Кюри, Эренбургом, Берналом, Джонсоном он был инициатором создания Всемирного Совета Мира; его заслуги на поприще борьбы за безопасность планеты были отмечены Международной Ленинской премией за укрепление мира между народами.

...У меня дома висит подаренная Айвором фотография: двое уже немолодых мужчин оживленно беседуют — так, как могут разговаривать только абсолютно доверяющие друг другу люди. Это Айвор Монтегю и Чарлз Чаплин — где-то в павильоне, возможно, в перерыве между съемками; думаю, они многое могли сказать друг другу...

Чарлз Чаплин и Айвор Монтегю: люди, отдавшие жизнь бескорыстному служению искусству, они многое могли сказать друг другу

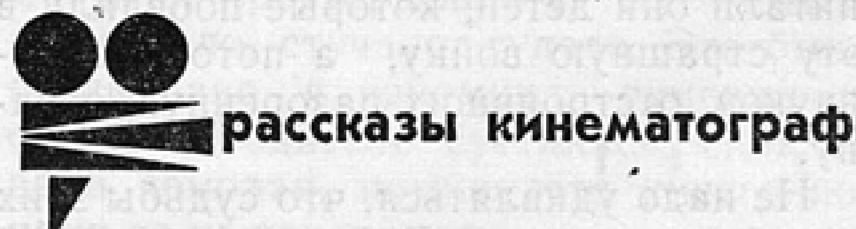


В биографии Монтегю немало было необычного и привлекательного. Зоолог по образованию, он всегда с особой любовью относился ко всему живому. Помню, как-то он принес мне одно из первых изданий «Красной книги» — там были фотографии редких животных, за сохранение которых боролись многие представители мировой культуры; в их числе был и наш английский друг. Он отлично играл в настольный теннис и немало сделал для его популяризации, возглавляя всемирную федерацию этого вида спорта.

Личность крупного масштаба, Монтегю был чужд всякой многозначительности, предпочитал не выделяться. Он любил своих друзей — и сам был окружен атмосферой искренней дружбы и уважения. Как верно отметил Генеральный секретарь Коммунистической партии Великобритании Макленнан, деятельность Айвора Монтегю снискала ему международную известность и авторитет.

Бесконечно грустно расставание с этим обаятельным, смелым и блестящим человеком, с очень, очень близким другом. Но остаются всегда памятные впечатления от его книг, от общения с ним. Они глубоки и непреходящи — ведь истинные человеческие ценности не тускнеют со временем.

И. Вайсфельд



«У войны не женское лицо». Само заглавие книги белорусской писательницы Светланы Алексиевич звучало как поэтическая строка, как пронзительный образ. Ей, не знавшей военного лихолетья, удалось создать удивительную, горькую и страстную документальную книгу. Свод монологов-рассказов тех женщин, которые в полной мере разделили со всем народом общую беду.

Женщина на войне — особая тема искусства. Ведь это вызов самой природе, ее красоте и животворности.

А сколько их было, тех «девочек в платьицах белых», тех юных женщин, невест, жен, сестер, дочерей, которые из светлой юности шагнули в пылающий июнь 41-го!

Они, как и мужчины, защищали Родину. И это один из самых больших народных подвигов перед лицом Истории.

По книге «У войны не женское лицо» режиссер В. Дашук создал на киностудии «Беларусьфильм» цикл картин под тем же названием.

В этом году в издательстве «Молодая гвардия» выходит в свет новая книга Светланы Алексиевич — «Последние свидетели». Последние свидетели — это дети, дети военных лет, чьи воспоминания о войне — последние во времени. За ними уже нет никого, кто помнил бы о войне как о днях своей
17 **жизни. «Сто недетских рассказов» — подзаголовок этой книги, которая станет сценарной основой новой серии документальных фильмов.**

Девять «недетских» рассказов мы печатаем в нашем журнале.

Последние свидетели

Девять недетских рассказов

Свгглана Алексиевич

Несколько лет я записывала и собирала воспоминания тех, кто был в войну ребенком. Можно спросить: что героического в том, чтобы в пять-десять, двенадцать лет пройти через войну? Что дети могли понять, увидеть, запомнить?

Многое!

Как умерла мама: «...осталась одна пуговица от маминой кофты. А в печи две булки теплого хлеба...» (Аня Точицкая, 5 лет). Как отца разрывали немецкие овчарки, а он кричал: «Сына уведите... Сына уведите, чтобы не смотрел...» (Саша Хвалей, 7 лет). Как умирали они от голода и страха. Как жили, потому что не были убиты. Как фашисты брали у них кровь для своих раненых солдат. Как убегали на фронт: «...боялся, что война без меня кончится. А она была такая долгая: началась — я вступил в пионеры, кончилась — уже комсомолец» (Костя Илькевич, 10 лет). Как становились маленькими солдатами: «Что мне делать с тобой, парень? Ты же в два раза меньше винтовки, — говорит командир» (сын полка Петя Филоненко, 11 лет). Как дотягивались, стоя на ящиках, до станков и в десять-двенадцать лет работали по восемнадцать часов в сутки. Как получали на погибших отцов похоронки. Как, увидев после войны в первый раз белый батон, не знали, что с ним делать, потому что «...я забыл за четыре года, что это такое — белый батон» (Саша Новиков, 10 лет). Как уходила на фронт воспитательница из детдома, а они хором просили: «Папу найдите...» Как усыновляли их чужие люди. Как росли без матерей и без отцов, с бабушками — их мы не успели вовремя отблагодарить за то, что воспитали они детей, которые победили в эту страшную войну, а потом сиротвнуков, отстроивших разоренную страну.

Не надо удивляться, что судьбы этих детей так похожи. Война стала общей биографией целого поколения. Даже если они находились в тылу, все равно это были военные дети. Их рассказы — тоже длиной в целую войну.

Сегодня они — последние свидетели тех трагических дней. За ними больше нет никого, кто еще мог бы рассказать. Пусть они сегодня старше своей детской памяти, но духовно, эмоционально вышли все из нее. И сейчас, когда я прошу их вспомнить о тех событиях, им нелегко. Надо сперва вжиться в то состояние. Наверное, тогда, сорок лет назад, они рассказали бы не так. Но давайте подумаем, что изменилось за это время.

Изменилась только форма рассказа, но не то, что с ними было. И в этом смысле их память достоверна, хотя говорят уже взрослые люди. Существует и другая опасность. Рассказывая о своем детстве, мы его приукрашиваем, идеализируем даже. Они и от этого застрахованы. Нельзя ведь приукрашивать ужас и страх...

Когда-то Достоевский отрицал возможность всеобщего счастья, если страдает хоть один ребенок. А таких были тысячи в сорок первом — сорок пятом годах.

Послушаем, что помнят они...

«Зачем они стреляли в лицо?..»
Володя Коршук, 6 лет.
Сейчас — профессор,
доктор исторических наук.
Живет в Минске.

Жили мы в Бресте. Вечером были в кино все втроем; мама, папа и я. А так случалось редко, чтобы мы все втроем куда-нибудь пошли, потому что отец был постоянно занят. Он работал заведующим облоно. Когда утром мама меня растормошила, все вокруг громыхало, стучало, гудело. Это было очень рано, я запомнил сумерки за окнами. Родители суетились, складывали чемодан, помню, что ничего почему-то не находилось.

Жили мы в отдельном доме, и там был большой сад. Отец куда-то ушел, мы с мамой посмотрели в окно: в саду было много военных, говорили они на ломаном русском языке, а одеты были в форму. И мама сказала, что это — немцы. У меня никак не укладывалось в сознании, что в нашем саду, где на столике еще остался со вчерашнего вечера самовар, вдруг — немцы!

Уходили из города пешком. На глазах у меня рассыпался каменный дом впереди и из окна вылетел телефон, посреди улицы стояла обгоревшая кровать, на ней лежала убитая девочка под одеялом. Как будто кровать откуда-то вынесли и поставили, такое все было целое, только одеяло чуть обгоревшее. Сразу за городом начиналось ржаное поле, самолеты обстреливали нас из пулеметов, и все шли не по дороге, а по этому полю.

Вошли в лес, стало не так страшно. Из леса я увидел большие машины. Это ехали немцы, они были очень веселые, впервые услышал я нерусскую речь. Мне казалось, что язык этот похож на лай злых собак. С одной стороны, был страх, а с другой, хотелось посмотреть: какие они, фашисты?

Мы шли долго. Ночью заходили на хутора, нас кормили, обогревали. Многие знали отца, и отец тоже знал многих. Зашли на один хутор, помню до сих пор фамилию учителя, который жил на этом хуторе, — Паук. У них было два дома — новый и старый рядом. И они предлагали нам остаться, отдавали один дом. Но отец отказался. Хозяин довез нас до большой дороги, мама попыталась дать ему деньги, но он отрицательно покачал головой и сказал, что денег не надо, что человеческое участие и уважение в тяжелую минуту дороже любых денег. Вот это я запомнил.

Так дошли мы до города Узды, оттуда был родом мой отец. Поселились у дедушки.

Первый раз партизан в нашем доме я увидел зимой, и с тех пор они мне представлялись людьми в белых маскхалатах. Скоро отец ушел с ними в лес, а мы остались у дедушки с мамой.

Мать не помню... Нет, помню... Мама что-то шила... Нет, она сидела за большим столом и что-то вышивала, а я был на печке. Немцы вошли в хату со старостой, и староста показал на маму: «Вот она». Маме приказали собираться. Вот тут я напугался очень, маму вывели во двор, она звала меня попрощаться, а я забился под лавку, и меня не могли оттуда вытащить. Я уже знал, что немцы убивают.

Маму присоединили к двум другим женщинам, у которых тоже мужья были в партизанах, и повезли. Назавтра их всех нашли недалеко за деревней, они лежали в снегу. Что мне запомнилось, когда маму привезли, так это то, что стреляли почему-то в лицо, у мамы на щеке было несколько черных дырочек от пуль. Я у дедушки все время спрашивал: «Зачем они стреляли в лицо, можно же было в другое место? Мама была такая красивая...» Дедушка делал гроб, бабушка плака-

ла — я все это видел. Маму похоронили, а я все равно ждал маму, долго не свыкался с мыслью, что ее у меня уже нет. И не мог понять, как могли убить маму, если она ничего плохого не делала, она сидела и вышивала...

Однажды ночью приехал отец и сказал, что забирает меня с собой. Он боялся, что и со мной что-нибудь случится. Первое время жизнь моя в партизанах мало чем отличалась от жизни у дедушки. Отец уходил на задание, а меня оставлял у кого-нибудь в деревне. И вот я помню, как хозяйке, у которой он меня оставил, привезли на санях убитого мужа. Она билась головой об стол, на котором стоял гроб, и повторяла одно слово «ироды».

Отца долго, долго не было, я ждал его и думал: «У меня нет мамы, где-то далеко бабушка с дедушкой, что же я буду один, маленький, делать, если привезут отца на санях убитого?» Когда отец вернулся, мне казалось, прошла целая вечность. А пока я ждал, дал себе слово, что буду называть отца только на «вы». Этим мне хотелось подчеркнуть, как я его люблю, как скучаю без него, что он у меня один. Видно, отец вначале не заметил, что я его так называю, а потом он меня спросил: «Почему ты говоришь мне «вы?» Я ему открылся: это потому, что он у меня один, что я им очень дорожу. А он мне объяснил: «Ты тоже у меня один, поэтому мы должны говорить друг другу «ты». Мы самые близкие на свете люди». Еще я попросил его, чтоб мы с ним больше никогда не расставались. Сначала он меня уговаривал, мол, ты уже взрослый, ты — мужчина, не надо ничего бояться.

— У женщины, у которой убили мужа, еще кто-то есть, а у меня, — говорил я отцу, — ни дедушки, ни бабушки, ни мамы, ни друзей... У меня никого, кроме тебя, нет.

Больше он не оставлял меня одного у чужих людей.

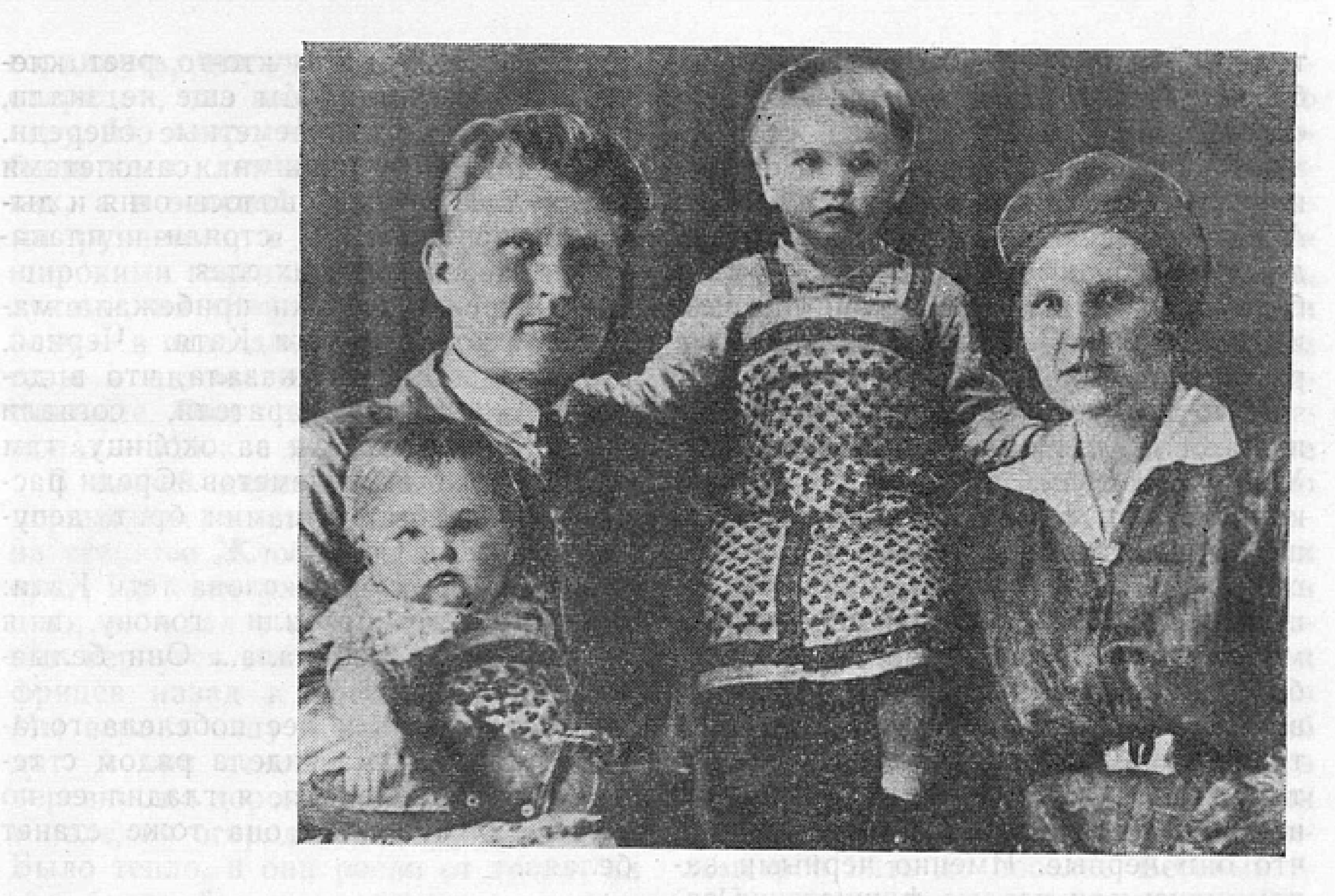
Запомнилась отцовская ласка. Нас обстреливали, а мы лежали на холодной апрельской земле, травы еще не было. Отец нашел ямку поглубже и сказал мне: «Ты ложись под меня, если меня убьют, ты жить останешься». В отряде меня жалели все. Помню, подошел пожилой партизан, снял мою шапку, долго гладил по голове и говорил отцу, что у него тоже где-то такой же бегает. Когда мы шли через болото, болото было по пояс, отец попробовал меня нести на себе, но быстро устал. Тогда партизаны стали нести меня по очереди. Этого я никогда не забуду. Не забуду, как нашли они немного щавеля и весь отдали мне. А сами уснули голодные.

Был я уже в Гомельском спецдоме, куда меня и еще нескольких партизанских детей переправили на самолете, как только город освободили, и кто-то как-то передал от отца деньги, большую красную бумажку. Мы пошли с мальчиками на базар и на все эти деньги купили конфет. Воспитательница спросила: «Что ты сделал с деньгами, которые передал отец?» Я признался, что купил конфет... «И все?» — удивилась она.

Освободили Минск, за мной приехал какой-то мужчина и сказал, что отвезет меня к отцу. Сесть в поезд было трудно. Мужчина сел, а меня передали ему в окно.

Встретились мы с отцом, и я просил его, чтобы мы никогда, никогда с ним не расставались, потому что одному быть очень плохо. Помню, что встречал он меня не один, а с новой мамой. Когда сели в машину, она прижала мою голову к себе, а я так соскучился по материнской ласке, и мне так было приятно ее прикосновение, что я сразу уснул у нее на плече.

В десять лет пошел в первый класс. Но я был большой и умел читать, через полгода меня перевели во второй. Читать я умел, а писать нет. Вы-



Надя Горбачева (в центре) с родителями и сестричкой, 1938

звали к доске, надо было написать слово с буквой «у». Я стоял и с ужасом думал, что не знаю, как пишется буква «у».

Приходили люди с войны израненные, сосед один вернулся без руки, и я спрашивал у отца, что он будет теперь делать. У меня было такое впечатление, что работа — это только война. А что еще можно делать, я не представлял. Помню, долго недоумевал: чем сейчас будут заниматься люди? В партизанах у отца была какая-то тетрадка, в которую он все время что-то записывал, но я знал, что у него есть винтовка. Войны нет, война кончилась. А куда денут винтовки, автоматы? Отец объяснял, что все это сдадут. В один из дней я не нашел в шкафу отцовский пистолет, перевернул весь шкаф — пистолета не было.

— Как же так, что ты теперь будешь делать, — еле дождался я отца с работы.

— Пистолет мне теперь не нужен, мне нужна будет ручка. Больше стрелять не надо, надо учить таких, как ты, — отвечал он.

«Боялся, что мама тоже станет белая...»
Женя Селеня, 5 лет.
Сейчас — журналист.
Живет в городе Береза.

Был маленький, но приход Красной Армии в нашу Западную Белоруссию помню: во-первых, я изревелся из-за того, что родители не взяли меня с собой встречать красноармейцев; во-вторых, они принесли домой мороженое, вернее, его остатки, так как мороженое почти полностью рас-

таяло. Это чудесное лакомство я пробовал первый раз в жизни! В небе стали появляться самолеты с красными звездами на крыльях. Для нас, пацанов, это было целым событием. А когда высоко-высоко в небе они выделывали разные трюки (откуда нам было тогда знать, что это фигуры высшего пилотажа), мы стояли, разинув рты и высоко задрав головы.

В то воскресенье, двадцать второго июня, пошли с братом за грибами. Уже было время толстых боровиков-колосовиков. Лесок наш был небольшой, тут мы знали каждый кустик, где какие грибы растут, какие ягоды и даже цветы. Уже возвращались домой, когда услышали гул. К нам приближалась куча (именно так мы говорили — куча, а не группа) самолетов — штук двенадцать-пятнадцать. Летели довольно высоко, в определенном порядке. Удивились мы одному, что они черные. Именно черными запомнились эти первые фашистские самолеты.

Они летели на восток и выли: «У-у-у!» Мы знали, что там, куда они летят, станция, там ходят поезда. Когда самолеты падали вниз, под ними что-то гремело и грохотало. Мы побежали домой, а навстречу нам бежала наша мама — плачущая, растерянная. Так и осталось впечатление первого дня войны — мама не зовет ласково, как обычно, а кричит срывающимся голосом: «Дети! Мои дети!»

Дня через два, наверно, к нам на хутор зашла группа красноармейцев. Запыленные, потные, с запекшимися губами, они жадно пили воду из колодца. И как же просветлели их лица, когда в небе появилось четыре наших самолета. На них были четкие красные звезды. «Наши! Наши!» — кричали дети вместе с красноармейцами. Но вдруг откуда-то появились маленькие черные самолеты, они крутились вокруг наших, что-то там трещало, казалось, что кто-то рвет клеенку или полотно. Мы еще не знали, что так трещат пулеметные очереди. За падающими нашими самолетами потянулись красные полосы огня и дыма. Красноармейцы стояли и плакали, не стесняясь своих слез.

Из деревни Кабаки прибежала мамина сестра — тетя Катя. Черная, страшная. Она рассказала, что в деревню приехали каратели, согнали активистов и вывели за околицу, там расстреляли из пулеметов. Среди расстрелянных был и мамин брат, депутат сельского Совета.

До сих пор помню слова тети Кати:

— Они ему разбили голову, и я руками мозги собирала... Они белые-белые...

За один день у нее побелела голова. И когда мама сидела рядом с тетей Катей и плакала, я гладил ее по голове, боялся, что она тоже станет белая...

«Ты просишь, чтобы я тебя пристрелил...»

Вася Бойкачев, 12 лет.
Сейчас — мастер производственного обучения.
Живет в Минске.

Зимой сорок первого года во время зимних каникул вся наша школа принимала участие в военной игре. Перед этим мы изучали строевую подготовку, изготовили деревянные ружья, пошили маскхалаты, одежду для санитаров. Шефы из военной части прилетели на самолетах-«кукурузниках». Был полный восторг!

А в июне над нами уже летали немецкие самолеты и сбрасывали лазутчиков. Это были люди двадцати двух — двадцати шести лет в серых клетчатых пиджаках и кепках. Вместе со взрослыми мы поймали несколько человек и сдали в сельсовет. И очень

гордились, что участвовали в военной операции, она нам напомнила зимнюю игру. Но скоро появились другие. Эти были не в клетчатых пиджаках и кепках, а в зеленой форме с засученными рукавами, в кожаных сапогах с широкими голенищами, коваными каблуками, на спине — телячьи ранцы, на боку — в виде длинных банок противогазы и автоматы наперевес. Сытые, тяжелые. Они пели и кричали: «Цвай монат — Москва капут».

В нашей деревне Малевичи они в первые дни не останавливались, катили на станцию Жлобин, где работал мой отец. Но отец уже не ходил на станцию, он ждал и говорил нам, что вот-вот вернутся наши войска и погонят фрицев назад к брестской границе. Мы верили отцу и ждали наших солдат. А они лежали мертвые вокруг деревни: на дорогах, в лесу, в канавах, в поле, на огородах, в торфяных ямах. Было тепло, и они росли от тепла, их как будто больше и больше становилось с каждым днем.

Отец запряг коня, и мы поехали в поле, стали собирать убитых и складывать на повозку. Клали рядами по десять-двенадцать человек. Мой школьный портфель наполнялся документами убитых. Помню по адресам, что это были уроженцы Куйбышевской области и города Ульяновска.

Через несколько дней я нашел за деревней убитыми отца и своего четырнадцатилетнего верного друга Васю Шевцова. Вася три раза был пробит штыком. При бомбежке погиб дедушка. Трудно было успокоиться: как жить дальше, как жить без отца? Что делать с оружием, которое мы с отцом собрали, кому его отдать? Похоронить отца не смог, бомбили. Когда приехали через три дня на это место с мамой, он уже был величиной с повозку, поднять его и отвезти на кладбище не смогли. Там же засыпали землей.

Зимой вышел на связь с подпольщиками, показал им, где спрятано оружие. Помню, что однажды на прошлогоднем картофельном поле собирал мерзлый картофель. Вернулся домой мокрый, голодный, но принес четыре килограмма. Только разулся, снял промокшие лапти, как раздался стук о крышку погреба, в котором мы жили. Кто-то на плохом русском языке спрашивал: «Бойкачев здесь?» Когда я показался в люке погреба, мне приказали вылезать. В спешке вместо ушанки надел буденовку.

Я увидел около нашего погреба трех фашистов верхом на лошадях. Один из фашистов слез с лошади, набросил ремень мне на шею и привязал к седлу. Мать стала просить: «Дайте я его покормлю». Она полезла в погреб за лепешкой из мерзлой картошки, а они стеганули лошадей, и те пошли сразу рысью. Так и волокли меня километров пять до поселка Веселый.

На первом допросе фашистский офицер спрашивал: твоя фамилия, твое имя, год рождения, где отец и мать, чем они занимаются? Потом он сказал: «Сейчас ты пойдешь и уберешь комнату для пыток. Посмотри хорошенько на скамейку, может, она и тебе завтра пригодится». Дали мне ведро с водой, веник, тряпку и повели...

Там я увидел страшную картину: посреди комнаты стояла широкая скамейка с прибитыми ремнями. Три ремня, чтобы привязать человека за шею, за поясницу и за ноги. В углу стояли толстые березовые палки и ведро с водой, вода была красная. На полу стояли лужи крови...

Одного ведра воды мне не хватило, чтобы убрать до чистоты. Я носил и носил воду.

Утром офицер позвал меня:

— Где оружие? С кем из подпольщиков держишь связь? Какие получал задания? — вопросы сыпались один за другим, как удары палок.

Я отговаривался, что ничего не знаю, что еще маленький, а на поле собирал мерзлую картошку, а не оружие.

— В погреб его, — приказал офицер солдату.

Меня опустили в погреб с холодной водой. Перед этим показали партизана, которого только что вытащили оттуда. Он не выдержал пытки и повесился, а сейчас лежал на улице под красным одеялом.

Воды было по горло. Я чувствовал, как бьется мое сердце, как кровь согревает воду вокруг моего тела. Мысль была такая: только бы не потерять сознания.

Следующий допрос: ствол пистолета наставлен в мое ухо, выстрел — треснула сухая половица. Выстрелили в пол! Удар палкой по шейному позвонку, падаю... Надо мной кто-то стоит, большой и тяжелый, от него пахнет колбасой и хлебом. Меня тошнит.

Ночью не засыпал от боли, терял сознание. То мне казалось, что я стою на школьной линейке и учительница Любовь Ивановна Лашкевич говорит: «Осенью придете в пятый класс, а сейчас до свидания, ребята. За лето подрастете все. Вася Бойкачев сейчас самый маленький, а станет самым большим». Любовь Ивановна улыбается... То вдруг мы с отцом в поле, ищем наших убитых солдат. Отец где-то впереди, а я нахожу под сосной человека... Не человека, а то, что осталось от него: отрублены руки, ноги. И он просит: «У меня нет ног, у меня нет рук, застрели, сынок». В ужасе я бегу и зову отца...

Старик, который лежит рядом со мной, вскакивает с пола и подходит ко мне.

— Не кричи, сынок.

— А что я кричу?..

— Ты просишь, чтобы я тебя пристрелил...

«А на мне даже косыночки нет...»

Надя Горбачева, 7 лет.

Сейчас — телевизионный работник.

Живет в Минске.

Как уходил отец на фронт я не помню. Видно, нас, детей, пощадили. Утром он отвел нас с сестрой в детский сад. Все было, как всегда. Вечером мы, конечно, заметили, что отца нет, но мама успокоила, что он скоро вернется.

Помню дорогу... Ехали машины, в кузовах мычали коровы, пищали свиньи, в одной — мальчик держал в руках кактус и от толчков бегал с ним от одного борта к другому. Нам с сестрой было смешно, как он бегает. Дети, мы смотрели на поля, на бабочек. Нам нравилось ехать. Мама оберегала нас, мы сидели словно под мамиными крыльями. Где-то в сознании было, что случилась беда, все уходят от нее, но с нами мама, и там, куда мы едем, все будет хорошо. Она отделила нас от бомб, от взрослых испуганных разговоров, от всего плохого. Если бы мы могли прочесть мамино лицо, то прочли бы на нем все. Но я его не помню, а помню большую стрекозу, которая села на плечо сестренке, и я закричала: «Самолет!» — а взрослые почему-то соскочили с повозок и стали задирать головы вверх.

Приехали к дедушке в деревню Городец Сенненского района. Семья у него была большая, мы поселились в летней кухне. Нас стали звать «дачниками», так это за нами до конца войны и осталось. Я не помню, чтобы мы играли, во всяком случае, летних игр у нас не было. Подрастал маленький брат, он был на наших руках, потому что мама пахала, копала, сажала, шила. Останемся одни: надо вымыть ложки, тарелки, полы, дотопить печку, насобирать веток на завтра, запастись водой; ведро мы не можем тащить, носили по полведра. С вечера



Партизан Володя Барсук (слева в верхнем ряду) среди большой семьи Барсуков. После войны в живых осталось несколько человек. Все были в партизанах

мама назначала: ты — старшая по кухне, а ты — старшая «по брату». И каждый уже за свое отвечал.

Хоть было и голодно, но скоро у нас появилась кошка, за ней — собака. Это были члены семьи, мы все делили с ними поровну. А когда не хватало на кошку и собаку, так тайком каждый старался припрятать им кусочек. И когда кошка погибла, был траур, это была такая потеря, что, казалось, перенести ее невозможно. Плакали два дня. Хоронили со слезами. Поставили крестик, посадили цветы, поливали. Я и сейчас, как вспомню наши слезы, не могу завести кошку.

А потом что-то с нами произошло, мы перестали бояться смерти.

Партизаны подложили мину, и она взорвалась недалеко от деревни. Приехали машины, выгнали всех из хат. Выстроили и считают: айн, цвай, драй... Мама девятая, а десятого на расстрел. Она держала на руках братика, так он у нее из рук и упал.

У меня сильное обоняние, я очень помню запахи. Когда вижу сейчас в кино фашистов, слышу солдатский запах. Это запах страха...

Расстреляли тетю. Был пшеничный ясный день, она лежала необычно красивая, с румяным лицом. Я совершенно спокойно расчесывала ей волосы, заплетала косички. А теперь боюсь леса, боюсь темноты, боюсь кладбища, боюсь мертвых. Не могу прикоснуться к мертвому человеку.

Страх собственной смерти, он тоже

был. Сестра в тот день дежурила «по брату», а я полола на огороде. В картошке нагнусь, меня не видно, знаете, в детстве все кажется большим и высоким.

Когда заметила самолет, он уже кружился надо мной, я увидела совершенно отчетливо рыжую бороду летчика.

Коротенькая автоматная очередь — бах-бах! Головки на картошке подсекаются-подсекаются. Может, он не хотел меня убить, развлекался. Или не попадал... А на мне даже косыночки нет, ничем не прикрыться...

И что странно? Запомнилось, что проходила та минута, когда думал, умрешь от страха, одну беду пронесло, а о другой пока люди не знали и начинали поддевать, подшучивать: кто и где прятался, как бежали, как пуля летела, да не попала... Даже мы, дети, соберемся и посмеиваемся друг над другом: кто испугался, а кто нет. А рядом, в соседнем дворе, лежал убитый...

У нас было две курицы. Когда им говорили: «Немцы — тихо!» — они молчали. Они сидели тихо-тихо вместе с нами под кроватью, ни одна не кокнет.

Сколько я потом не видела в цирке ручных кур, они меня не удивляли. А наши еще исправно неслись под кроватью в ящике — два яйца в день. Мы чувствовали себя такими богатыми!

Все-таки какую-то елку мы на Новый год ставили. Конечно, это мама помнила, что у нас — детство. Из книжек вырезали яркие картинки, делали шарики из бумаги — один бочок белый, другой — черный, гирлянды из старых ниток.

Надо сказать, детское у нас не отделялось от маминого, взрослого, потому, наверное, что взрослые старались не оставлять нас одних. Если они собирались вечером, то мы тоже сидели возле своих мам и бабушек и слушали их разговоры. Я помню рассказы стариков про русско-японскую войну, там было много смешного и много придуманного, что мы тоже понимали.

В сорок четвертом мама принесла мне первые сапоги, я так думаю, что дал ей их кто-то из наших солдат. Сапоги были сорок первого размера, никому сегодня не расскажешь, какие они казались нам красивые, как мы молились на них. Мама счастливым голосом оправдывалась: «Наденька, меньших не было, я бы взяла тебе сороковой». А размер моей ноги тридцать четвертый...

«Играть на улице не с кем...»
Валя Никитенко, 4 года.
Сейчас — инженер.
Живет в Минске.

В детской памяти запечатлевается все, как на фотографии. Отдельными снимками.

...Мама просит:

— Бежим-бежим... Топаем-топаем... — у нее руки заняты.

А я капризничаю:

— У меня ножки болят.

Трехлетний братик толкает меня в бок:

— Безым (букву «ж» он не выговаривал), а то немцы догонят, — и бежит рядом молча.

От бомб я прячу голову и куклу, а кукла уже без руки и без ног. Плачу, чтобы мама ее перевязала.

...Кто-то принес маме листовку. Они с бабушкой говорят, что дядя в партизанах. А по соседству с нами жила семья полицая. И, знаете, как дети: выйдут и каждый хвастается своим папой. Их мальчик говорит:

— У моего папы автомат...

Я тоже хочу похвастаться:

— А нам один дядя принес листовку...

Это услышала мать полицая и пришла к маме предупредить, что смертельная беда нашей семье, если ее сын услышит, как я рассказываю детям про листовку.

Мама позвала меня с улицы и просит:

— Доченька, не будешь больше рассказывать?

— Буду!

— Нельзя рассказывать.

— Ему можно, а мне нет.

Тогда она достала прутик из веника, а стегать меня ей жалко. Поставила в угол:

— Не будешь больше? А то маму убьют...

— Прилетит на самолете наш дядя из леса и спасет тебя.

Так и уснула в углу.

...Горит наш дом, меня выносят на руках сонную. Пальто и ботиночки сгорели. Я хожу в мамином пиджаке, он до самой земли.

Живем мы в земляночке. Вылезаю из нее и слышу запах пшенной каши, заправленной салом. И теперь для меня вкуснее еды нет, чем пшенная каша, заправленная салом. Кто-то кричит: «Наши пришли». На огороде у тети Василисы, как говорит мама, а дети тетю Василису зовут «бабой Васей», стоит походная солдатская кухня. В котелках нам раздают кашу, помню точно, что в котелках. Как мы ели, не знаю, ложек не было.

...Мне дают кружку молока, а я уже забыла его за войну. Молоко налили в чашку, она у меня упала и разбилась.

И я плачу, все думают, что я плачу потому, что чашку разбила, а я плакала, что разлила молоко. Оно такое вкусное, а мне, может быть, больше не дадут.

...Дети заразились дифтеритом. Умирают. Я убежала хоронить соседских мальчиков-близнецов, с которыми дружила. Стою у гробиков в мамином пиджаке и с босыми ногами. Мама вытаскивает меня оттуда за руку. Боятся с бабушкой, что и я заразилась дифтеритом. Нет, я только кашляю. В деревне после дифтерита не осталось детей, играть на улице не с кем...

«Ройте здесь...»

Володя Барсук, 14 лет.
Сейчас — председатель Белорусского республиканского совета спортивного общества «Спартак».
Живет в Минске.

Мечтал стать летчиком, бредил небом. Огромное впечатление произвел на меня фильм «Истребители», любил рассказы о Валерии Чкалове. Мальчишки все в то время заразились небом, Чкалов был наш любимый герой. Если я встречал на улице летчика в военной форме, останавливался и смотрел ему вслед. В июне меня зачислили в спецшколу по подготовке летчиков-истребителей. Была в Минске такая школа. Можете себе представить, с каким нетерпением я ждал начала учебного года.

Когда бомбили город, все время смотрел в сторону школы: цела ли она, не горит? Увидел, как загорелся мамин завод имени Кирова. Побежали с братом туда искать маму. На дороге лежала обугленная женщина, вся вспухшая, как кукла, а в руках у нее остался ободок от дамской сумочки. Мы боялись к ней приблизиться: а вдруг это мама?

Конечно, мальчишки, воевать хотели. Мнили себя героями. Наша любимая игра до войны — «Мы из Кронштадта». Был такой фильм, а в фильме момент, когда балтийцы с криком

«Ура!» и пением «Интернационала» тонут в Балтийском море. Каждый день над Свислочью шли у нас бои «местного значения», и тех, кто исполнял роль балтийцев, белогвардейцы сбрасывали в реку. На наши худые шеи навешивали камни, и мы падали с криком «Ура!» Шеи кирпичей не держат, все время дышим в воду, только ноги торчат, но благополучно доплываем до берега. Белогвардейцев никто играть не хотел, все хотели быть балтийцами.

С первых же дней войны родители от нас ничего не скрывали, они считали нас взрослыми...

В подполье были всей семьей, и в партизаны ушли всей семьей. Мама боялась за нас с братом, всегда предупреждала: «Будьте осторожными. Это вам не «Мы из Кронштадта». Всегда провожала нас на задание, мы отойдем далеко, она станет на пенечек, чтобы не упустить нас из виду, помахать рукой. Когда брат не вернулся с задания, мама долго не хотела верить, что он погиб. В отряд передали, что группа партизан, которую окружили немцы, подорвала себя на противотанковой мине, чтобы не попасть живыми в плен. У мамы было подозрение, что в этой группе был и наш Александр.

Она пришла к командиру отряда и говорит: «Я чувствую, что там и мой сын лежит. Разрешите мне туда съездить». Ей дали несколько бойцов, и мы поехали. И вот что значит материнское чувство! Местные жители уже похоронили погибших, бойцы начинают рыть в одном углу, а мама показывает в другом месте: «Ройте здесь...» Начинают рыть — и находят брата, его уже было не узнать, он весь почернел, мама узнала его по аппендициту и по расческе в кармане.

Я всегда вспоминаю свою маму. Невозможно представить, что вынесло ее сердце.

Помню, как закурил первый раз. Она увидела, позвала отца.

— Ты посмотри, что Вовка наш делает?

— А что делает?

— Курит.

Отец подошел ко мне, посмотрел:

— Пусть курит, после войны разберемся.

Когда вернулся из партизан, моих сверстников еще не призывали в армию, а я уже отвоевался. В техникуме физкультуры, куда поступил учиться, студенты называли меня «дядя Володя», хотя я был, считайте, одних с ними лет.

До войны мы жили все вместе, несколько семей родственников в одном большом доме. Жили весело и дружно. Тетя Лена в день зарплаты покупала много пирожных, собирала всех детей и всех угощала. Очень скоро погибла она, погибли муж и сын. Погибли все мои дядья...

Мы шли с мамой по улице, она несла картошку, ей дали немного на заводе. Из строительных развалин подходит к нам пленный немец:

— Мутэр, битте, картофель...

Мама говорит:

— Я тебе не дам. Может, ты убил моего сына? Ты — убийца.

Немец опешил и молчит. Мама отошла, потом вернулась, достала несколько картофелин и дает ему:

— На, ешь...

«Гимнастерка у него была мокрая...»

Валя Матюшкова, 5 лет.
Сейчас — техник.
Живет в Минске.

...Папа ведет меня в роддом к маме и говорит, что мы скоро купим мальчика. Я хочу представить, какой будет братик. Спрашиваю у папы: «Какой?» Он отвечает: «Маленький».

Вдруг мы с папой где-то высоко,

а в окно ползет дым. Папа несет меня на руках, а я прошу, чтобы мы вернулись за моей детской сумочкой. Скоро папы не стало, я иду по улице с какой-то женщиной. Мы идем вдоль проволоки, за которой военнопленные. Жарко, они просят пить. А у меня ничего нет, только две конфеты в кармане. Я бросаю за проволоку эти конфеты. Охранник стреляет, мы с тетей бежим...

Потом помню себя в детприемнике, он был окружен проволокой и охранялся. Там были и такие дети, что не умели еще ходить, а только ползали. Кормили плохо, давали какой-то хлеб, от него так распухал язык, что мы не могли говорить. Думали только о еде. Позавтракаешь и думаешь: скорей бы обед. Пообедаешь: скорей бы ужин. Маленькие пролезали под проволокой и удирали в город. Цель у нас была одна — помойки. Какая большая радость, если найдешь шкурку от селедки или картофельные очистки. Очистки ели сырыми.

Помню, как меня поймал какой-то дяденька. Я стала проситься:

— Дяденька, я больше не буду.

Он спросил:

— Чья ты?

— Я — ничья, я — из детприемника.

Он повел меня домой и накормил. В доме у них была только картошка. Сварили, и я съела целую кастрюлю картошки.

Детприемник стоял напротив мединститута, а там был немецкий госпиталь. Через какое-то время нас перевели туда. Помню низкие окна, тяжелые ставни, которые закрывали на ночь.

Здесь кормили хорошо, я поправилась. Меня очень любила женщина, которая там убирала. Когда приходили врачи, и мы прятались: «Врачи идут...» — она меня засовывала в какой-нибудь угол. Она говорила, что я похожа на ее дочь.

Врачи уходили, я возвращалась в комнату... Помню: лежит мальчик, у него ручка с кровати свисает и по ней кровь течет. А другие дети плачут. Через две-три недели одних детей увозили, других привозили, откармливали...

Когда немцы стали удирать из Минска, женщина эта, что меня спасала, вывела нас за ворота: «У кого есть кто-нибудь, уходите. У кого нет, идите в любую деревню, там вас люди спасут».

И я пошла. Жила у одной бабушки... Ни фамилии ее, ни деревни не помню. Помню, что у нее дочку арестовали, и мы остались вдвоем — старенькая и маленькая. На неделю у нас был кусочек хлеба.

О том, что в деревне наши, я узнала последняя. Я болела. Как услышала, поднялась и прибежала к школе. Увидела первого солдата и прилипла к нему. Помню, что гимнастерка у него была мокрая... Так все его обнимали, целовали и плакали...

«Как будто она ему дочь спасла...»

Геня Завойнер, 7 лет.
Сейчас — регулировщица радиоаппаратуры.
Живет в Минске.

Что я запомнила, что осталось в моей памяти на всю жизнь, так это то, как забирали отца. Он был в телогрейке, а лица его я не помню, представляете, совершенно исчезло его лицо из моей памяти.

Отца забрали, а нас переселили в гетто. Жили мы у дороги, каждый день к нам во двор летели бамбуковые палки. Я знала: фашист, который стоял у нашей калитки, когда людей вели на расстрел, ломал эти палки о спины людей. Я хотела увидеть его и однажды увидела: он был маленький, с лысиной и

закатанными рукавами, кряхтел и отдувался, когда бросал к нам палки.

Бабушку нашу мы нашли убитой в квартире, сами ее хоронили. То, что я тогда испытала, не могу назвать страхом, это было что-то страшнее страха. Это был ужас перед тем, что человек так просто исчезает.

Мама ушла менять вещи на продукты, а в гетто начался погром. Обычно мы прятались в погребе, а тут полезли на чердак. Он был с одной стороны полностью разбит, и это нас спасло. Немцы вошли в наш дом и штыками били в потолок. Не полезли на чердак только потому, что он был разбит. А в погреб они бросили гранаты.

Мы сидели три дня на чердаке, три дня продолжался погром. А мамы с нами не было. Мы не знали, почему она не вернулась. Кончился погром, стали у ворот и ждем: вернется она или нет. Идет наш бывший сосед, прошел, не останавливаясь, но мы услышали: «Ваша мама жива». Когда мама пришла, мы втроем стояли и смотрели на нее, никто не плакал, слез не было, а было какое-то умиротворение, как будто война кончилась и ничего плохого уже не будет.

Запомнилось вот такое. Мы стоим с мамой у проволоки, мимо идет красивая женщина. Она остановилась возле нас по ту сторону и говорит маме: «Как мне вас жалко». Мама ей отвечает: «Если вам жалко, возьмите мою дочь к себе». «Хорошо»,— задумывается женщина. Остальное они говорили шепотом.

На следующий день мама привела меня к воротам гетто:

— Генечка, ты возьмешь коляску с куклой и пойдешь к тете Марусе (это наша соседка).

Я помню, в чем я была одета: голубая кофта, свитерок с белыми помпончиками. Мама одела меня в лучшее, праздничное.

Мама меня толкает за ворота гетто, а я жмусь к ней. Она толкает, а сама слезами обливается. И помню, я пошла, где ворота были, где пост охраны. Пришла, с колясочкой, куда мама велела, там меня одели в кожушок и посадили на повозку. Сколько мы ехали, столько я плакала и говорила: «Там, где ты, мама, там и я».

Привезли меня на хутор, посадили на длинную лавку. В этой семье, куда меня привезли, было своих четверо детей. А они взяли еще и меня. Я хочу, чтобы все знали фамилию женщины, которая меня спасла, — Олимпия Пожарицкая из деревни Геневичи Воложинского района. Страх жил в этой семье столько времени, сколько я там жила. Ведь если бы узнали, что они прячут еврейскую девочку, пусть бы только кто-нибудь пальцем показал в их сторону, расстреляли бы и взрослых, и детей. Появлялись немцы, меня сразу куда-нибудь отправляли. Лес был рядом, это спасало.

Та жизнь, которая была после гетто, запомнилась мне лучше. Я не испытывала страха одиночества. Женщина эта меня очень жалела, как своих детей. Если она что-то готовила, то давала всем, если целовала, то целовала всех. Я называла ее мамуся.

Ночью пришли партизаны, они просили у хозяев продуктов для своих. А когда узнали, что в этой семье прячут еврейскую девочку, сказали, что ничего не возьмут в этом доме.

Когда к хутору подошли танки, я пасла коров, увидела танки и спряталась. Мне не верилось, что танки наши, но когда различила на них красные звезды, вышла на дорогу. С первого танка соскочил военный, подхватил меня на руки и высоко-высоко поднял. Тут прибежала хозяйка хутора, она была такая счастливая, такая красивая, ей так хотелось чем-то хорошим поделиться, сказать, что они тоже что-то сделали для этой победы. И она рассказала, как они спасали меня, еврей-

скую девочку. Военный прижал меня к себе, а я была такая маленькая и тоненькая, что исчезла у него под мышкой. И он обнял эту женщину, как будто лично был ей благодарен, как будто она ему дочь спасла. Он говорил, что у него все погибли, что кончится война, он вернется и заберет меня в Москву. А я ни за что не соглашалась, хотя не знала, жива моя мама или нет. После очередного погрома мне сказали, что все убиты и моя мама тоже.

Прибежали другие люди, они тоже обнимали меня. И все признавались, что догадывались, кого прячут на хуторе.

Потом приехала за мной мама, а я не хотела к ней идти. Меня привезли домой, я увидела, как мой брат Лева бегает по двору, и бросилась к нему...

«Они пошили ей белое платье...»
Володя Ампилогов, 10 лет.
Сейчас — слесарь.
Живет в Брянске.

Ровненько десять лет мне исполнилось. Играли мы во дворе в палочки-постукалочки. Въехала большая машина, из нее выскочили немецкие солдаты, стали нас хватать и бросать в кузов под брезент. Привезли на вокзал, машина задом подошла к вагону, и нас, как мешки, побросали туда.

Вагон набили так, что мы первое время могли только стоять. Взрослых не было, были только дети и подростки. Два дня и две ночи везли с закрытыми дверьми, мы ничего не видели, слышали только, как колеса стучат по рельсам. Днем еще хоть свет пробивался через щели в стенках вагона, а ночью становилось так страшно, что все плакали: нас куда-то далеко везут, а наши родители не знают, где мы. На третий день открылась дверь, и солдат бросил в вагон несколько буханок хлеба. Кто был ближе, успел схватить, и в одну секунду этот хлеб проглотили. Я был в противоположной стороне от двери и хлеба не видел, только почувствовал его запах, когда услышал крик: «Хлеб!»

Уже не помню, какие шли сутки в дороге, состав начали бомбить. Впереди, видно, разворотило рельсы, вагоны столкнулись и полезли друг на друга, а я был в последнем. В моем вагоне сорвало только крышу. Я был не один, а с дружком Гришкой, ему, как и мне, было десять лет, до войны мы учились в одном классе. С первых минут, как нас стали бомбить, мы держались друг за дружку, чтобы не потеряться. Когда сорвало крышу, решили вылезать через верх и бежать.

В лесу было уже темно, и мы отчетливо видели, как горел состав. Он горел одним большим костром. Всю ночь шли, утром вышли к какой-то деревне, но деревни не было, стояли одни черные печи. Мы искали что-нибудь поесть, но печи стояли пустые и холодные. Пошли дальше. К вечеру опять наткнулись на потухшее пожарище и пустые печи. Шли, шли. Гриша вдруг упал и умер, у него остановилось сердце. Всю ночь я просидел над ним, ждал утра. Утром вырыл руками ямочку и похоронил Гришу. Хотел запомнить это место, но как ты запомнишь, если все кругом незнакомое.

Иду, и от голода кружится голова. Вдруг слышу: «Стой! Мальчик, куда идешь?» Я спросил: «Кто вы такие?» Они говорят: «Мы свои, партизаны». От них я узнал, что нахожусь в Витебской области, попал в Алексеевскую партизанскую бригаду.

Когда окреп немного, стал проситься воевать. Надо мной весело подшучивали и отправляли помогать на кухню. Но случилось такое, что три раза отправляли в разведку людей, а они не возвращались. После третьего раза командир отряда построил всех и сказал:

— В четвертый раз посылать сам не могу. Пойдут добровольцы...

Я стоял во второй шеренге, услышал:

— Кто добровольцы?

И тяну, как в школе, руку вверх.

А фуфайка у меня была длинная, рукава болтались по земле. Поднимаю руку, а ее не видно, рукава висят, а я из них вылезти не могу. Но командир заметил и говорит:

— Выходите.

— Сынок...— увидел меня командир, и у него покатились слезы.

Дали мне торбочку, старую ушанку, одно ухо у нее было оторвано.

Как только вышел из партизанской зоны, обратил внимание на три густые кудрявые сосны. Осторожно присмотрелся и заметил, что там сидят немецкие снайперы. Любого, кто выходил из леса, они «снимали». От снайпера не уйдешь, ну а появился на опушке мальчик да еще с торбочкой, трогать не стали. Я как шел, так и пошел дальше.

Вернулся в отряд и доложил командиру, что в соснах сидят немецкие снайперы. Ночью мы их взяли без единого выстрела и живьем привели в отряд. Это была моя первая разведка.

В конце сорок третьего в деревне Старые Челнышки Бешенковичского района меня эсэсовцы поймали, били шомполами, били ногами в кованых сапогах. Растаптывали на полу. После пыток вытащили на улицу и облили водой. Это было зимой, я покрылся ледяной кровавой коркой. До сознания не доходило, что за стук я слышу над собой. Сооружали виселицу. Я увидел ее, когда меня подняли и поставили на колоду.

Петля затянулась, но ее успели сорвать. В засаде сидели партизаны. Когда я пришел в сознание, увидел нашего врача. «Еще две секунды — и все, я бы тебя не спас, — сказал он. — А так ты счастливый, сынок, потому что живой». В отряд меня несли на руках, все во мне было отбито от пяток до макушки.

Меня несли в отряд, а через деревню несли к кладбищу гроб. В белом подвенечном платье лежала в нем девушка, наша партизанка. В отряде нас дразнили «жених и невеста». Она погибла в этом бою. Женщины узнали, что она молодая, незамужняя, и за ночь пошили ей белое платье. Не знаю, где они все нашли в такой бедности и в таком страхе. Они нашли фату, они нашли белые туфли...

Читайте в следующем номере:

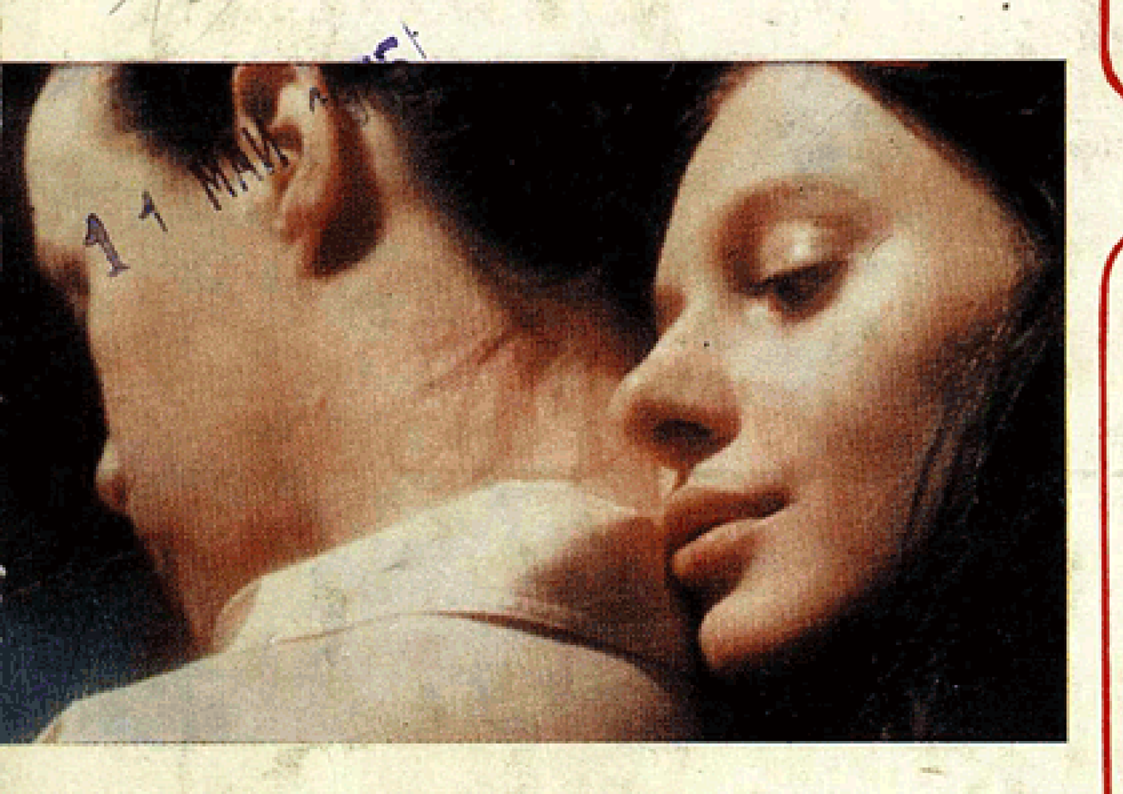
«Программа на завтра» — так называется помещенное под рубрикой «Навстречу XXVII съезду КПСС» выступление первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанова. Беседа с драматургом В. Черных посвящена актуальным проблемам кинодраматургии.

К открытию XIV Московского международного кинофестиваля приурочены редакционная статья «Под флагом мира и дружбы», обзор программ XXVII международного киносмотра в Лейпциге, очерк творчества Ингмара Бергмана, заметки об актерской биографии Лино Вентуры, рецензии на новые издания о кинематографиях стран Азии, Африки, Италии и Франции.

Под рубрикой «Разборы и размышления» помещены рецензии на новые фильмы «Битва за Москву», «Потомок Белого Барса», получивший на XXXV Международном кинофестивале в Западном Берлине приз «Серебряный медведь», «Мой друг Иван Лапшин» и на другие фильмы. В номере публикуется творческий портрет Олега Жакова.

Вниманию читателей предлагается сценарий фильма «Амок!», удостоенный Золотого приза на XIII МКФ в Москве.









Произведения М. Шолохова на экране

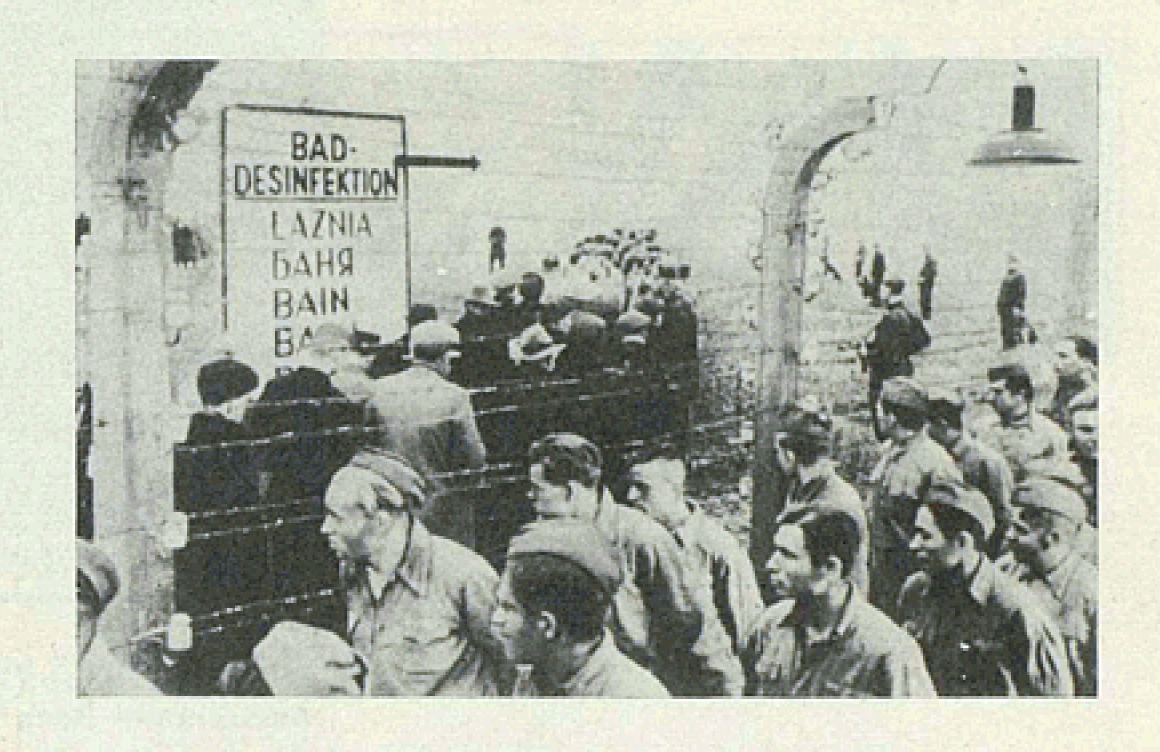
«ТИХИЙ ДОН» (1931).
Аксинья — Э. Цесарская,
Григорий Мелехов — А. Абрикосов

«ТИХИЙ ДОН» (1957—1958).
Наталья — З. Кириенко,
Григорий Мелехов — П. Глебов



«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА» (1940).
Слева: Нагульнов — М. Болдуман

«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА» (1960—1961).
Давыдов — П. Чернов



«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» (1959)

«ОНИ СРАЖАЛИСЬ ЗА РОДИНУ» (1975).
Слева направо: Поприщенко — И. Лапиков,
Лопахин — В. Шукшин



«НАХАЛЕНОК» (1962).
Мишатка — Вова Семенов

«В ЛАЗОРЕВОЙ СТЕПИ» (1971).
Продкомиссар — С. Шакуров